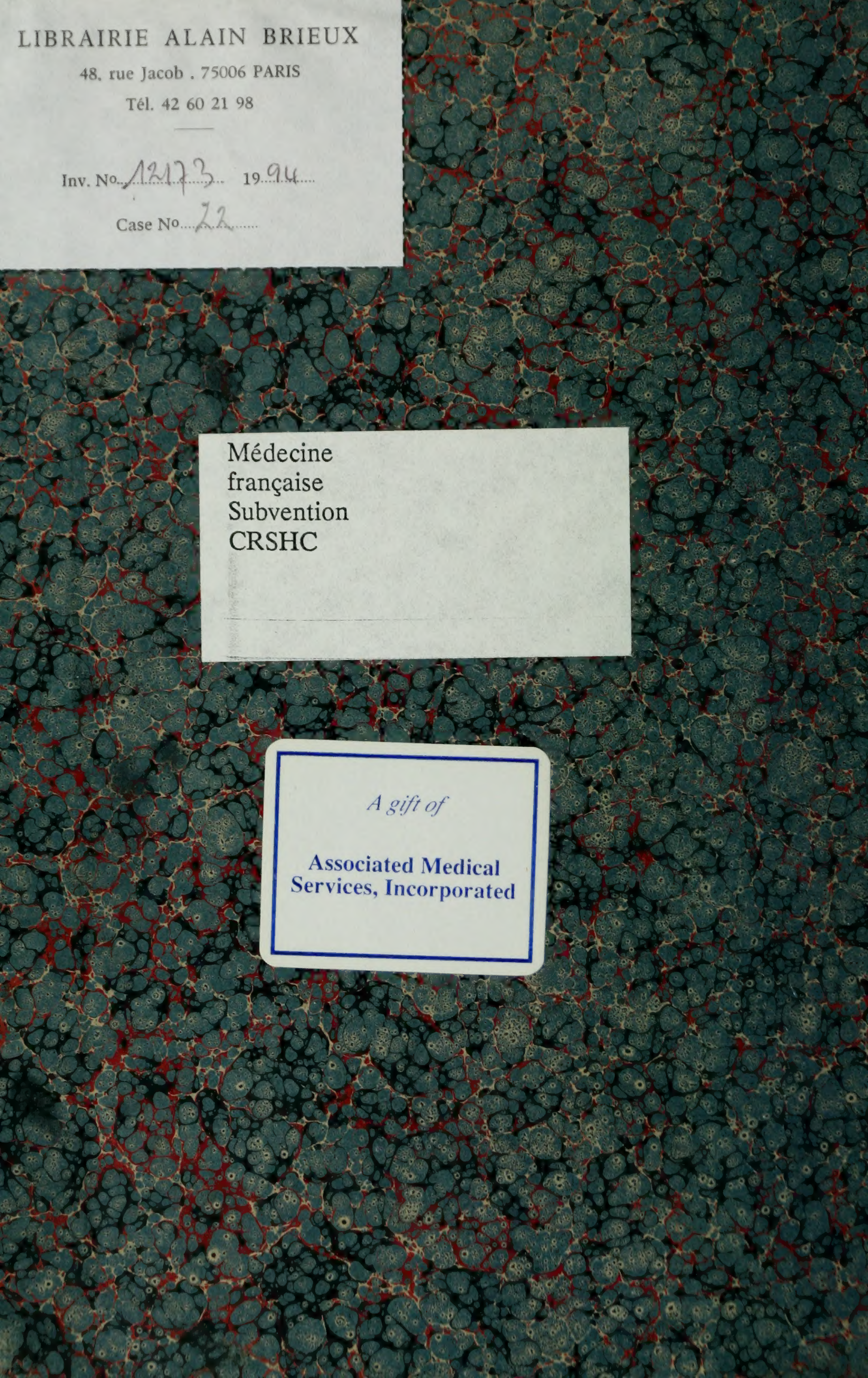
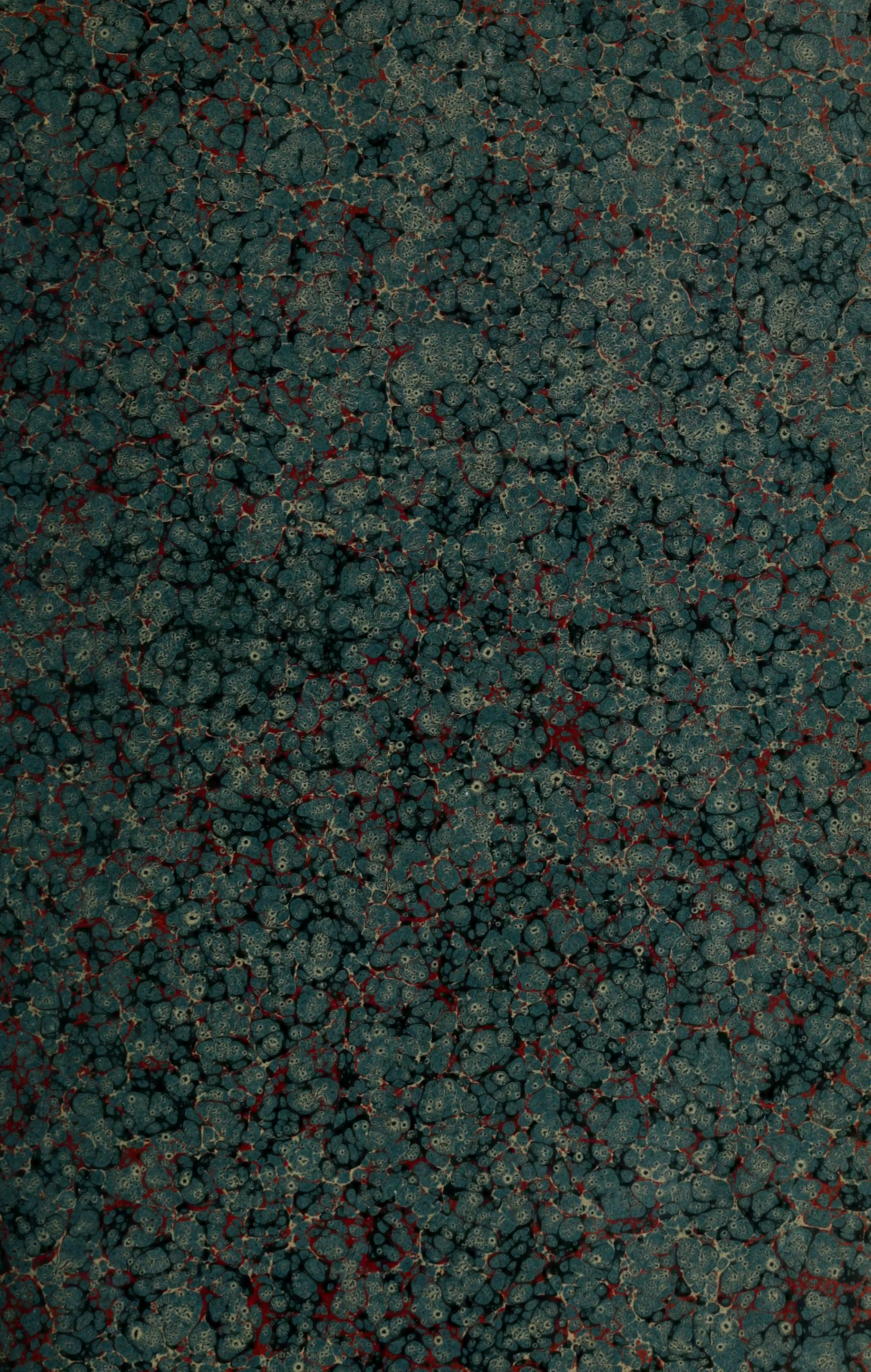




LIBRAIRIE ALAIN BRIEUX
48, rue Jacob . 75006 PARIS
Tél. 42 60 21 98
Inv. No 12173 1994
Case No 22
Médecine
française
Subvention
CRSHC
A gift of
Associated Medical
Services, Incorporated






Alph. Descaves

LA PHYSIONOMIE COMPARÉE

TRAITÉ DE L'EXPRESSION

DANS L'HOMME, DANS LA NATURE ET DANS L'ART

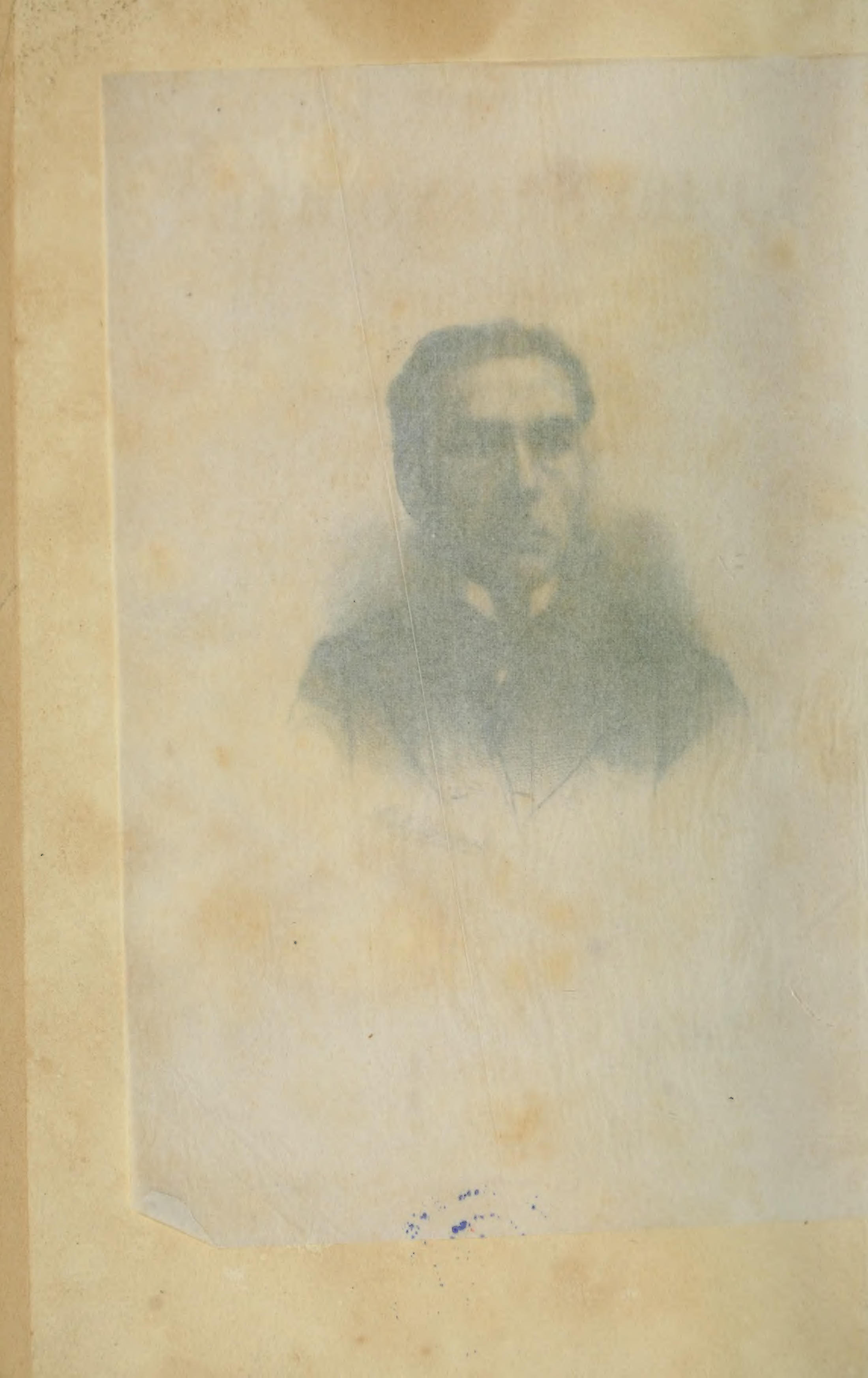
PAR

EUGÈNE MOUTON



PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 bis, RUE DE RICHELIEU, 28 bis





MA ... (Moloan)

LA PHYSIONOMIE COMPARÉE

TRAITÉ DE L'EXPRESSION

DANS L'HOMME, DANS LA NATURE ET DANS L'ART

PAR

EUGÈNE MOUTON



PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*



DIVISIONS DE L'OUVRAGE

AUTEURS, ARTISTES ET PERSONNAGES CITÉS



INTRODUCTION

La physionomie, ainsi que son étymologie le marque, est la formule, l'expression, νόμος, de la nature, φυσέως.

Exprimer, c'est, dans le sens littéral, presser un objet et en faire par ce moyen sortir ce qui y est contenu : dans le sens figuré, c'est rendre sensibles les qualités contenues dans un objet.

Le résultat de cette opération intellectuelle est l'expression ou effet expressif. Cette expression est tantôt sensible aux yeux ou à l'oreille, tantôt seulement perceptible par le sentiment intérieur ou par l'intelligence. Mais qu'elle nous arrive par une voie ou par une autre, elle nous inspire toujours une idée.

Bien que le mot de « physionomie » s'emploie le plus habituellement pour désigner l'expression de la figure humaine, il s'applique, avec une fréquence et une extension bien remarquables et bien significatives, non seulement aux êtres animés qui participent avec nous aux mouvements de la vie, mais, on peut le dire, à toute la création. Ces objets insensibles qui composent et remplissent l'univers s'animent, sous le regard de l'homme, d'une vie toute sentimentale, tout intellectuelle, tout idéale, sans doute, mais aussi vraie pour nous que celle des êtres vivants : ils nous parlent, ils nous répondent, nous accablent ou nous consolent, et nous les voyons tour à tour sourire ou pleurer avec nous ; pour nous un animal, un arbre, une forêt, un lac, la mer, le ciel, un nuage qui passe, a sa physionomie, et son aspect fait naître en nous une idée ou un sentiment.

Quant à l'homme, sa figure, personne n'en a jamais douté, est l'image de son âme, et comme il est à la fois ce qui nous intéresse le plus et ce que nous connaissons le mieux, de tout temps les hommes ont cherché à découvrir les rapports entre la forme visible de ses traits et les qualités cachées qui peuvent y correspondre.

Or, si nous consultons le langage dans tous les temps et chez tous les peuples, nous voyons qu'il applique pour ainsi dire les mêmes mots à la physionomie des choses qu'à celle de l'homme : il atteste de la façon la plus décisive qu'il y a pour nous tous une analogie entre l'expression de la figure humaine et l'expression des autres objets de la nature, et il suffit de prêter l'oreille pour entendre à chaque instant parler d'un animal, d'un végétal, d'un paysage, de la mer, du ciel, dans les mêmes termes qu'on parle d'un homme. Ce ne sont pas là de simples figures de rhétorique, ce sont des formules très précises et très sérieuses de conceptions qui sont dans l'esprit humain, puisque le langage n'est autre chose que l'idée devenue sonore par la voix articulée, ou rendue lisible par l'écriture.

Ainsi donc il résulte de l'histoire, de l'observation et du langage, qu'il y a dans l'esprit humain un ensemble de notions générales d'où nous tenons pour assuré qu'il existe des rapports constants entre les traits de l'homme et ses qualités intérieures, entre la forme des choses et leurs qualités intérieures, et le nom de physionomie s'applique pour nous également à l'homme et aux autres objets de la nature.

Les anciens philosophes, voyant que toutes nos idées ont pour source ou pour objet ce monde qui nous enveloppe de toutes parts, appelaient l'homme un « microcosme », c'est-à-dire un monde en petit, une réduction de l'univers, mais une réduction où toutes les parties en sont représentées proportionnellement. Cela revient à dire que l'homme rassemble dans son intelligence une conception complète des choses, d'où l'on peut conclure que l'esprit humain est la conscience de l'univers. Eh bien, cette conscience, c'est le jugement, l'appréciation, que l'homme fait de lui-même d'abord et des choses extérieures ensuite : c'est cela qui constitue l'expression, autrement dit la physionomie.

D'où l'homme a-t-il tiré cette conception ? Est-ce de son for intérieur et par le seul jeu de son imagination ? Non, sans doute : il l'a tirée, comme tout ce qu'il a pu apprendre, de l'observation de chaque chose

et de la comparaison de toutes les choses entre elles : c'est ainsi qu'à force d'expériences et de raisonnements il est arrivé à déterminer la constance de certains effets d'expression avec certaines formes déterminées. Qu'est-ce que cette correspondance reconnue entre les effets d'expression et les formes ? C'est ce qu'on appelle des signes d'expression.

C'est donc en observant et en notant des signes, que l'homme a fini par établir un vocabulaire, puis une syntaxe, qui ont formé pour lui la langue de l'expression, tout comme, par l'artifice de la parole articulée, il a créé la langue de l'intelligence.

Pour que la langue de l'expression ait pu avoir un sens assuré, il a fallu que l'homme, comparant sa physionomie avec celle des autres objets de la nature, y trouvât des signes communs : il les a trouvés, il a reconnu, par exemple, que la grandeur, la couleur, le mouvement, peuvent aussi nettement caractériser un animal, une plante agitée par le vent, qu'un homme.

Alors s'est établie pour lui l'idée d'un certain nombre de signes expressifs communs à tous les êtres. A mesure qu'il se considérait davantage, il sentait de plus en plus l'attache des liens qui l'unissent à la nature ; à mesure qu'il pénétrait plus avant dans la connaissance des lois générales qui gouvernent le monde, il comprenait mieux sa ressemblance avec les êtres qui y vivent autour de lui, et par une suite naturelle de ces observations, il a été enfin amené à conclure de la ressemblance des signes à la ressemblance des qualités.

Ainsi, par la même raison qu'il est un microcosme intellectuel, l'homme est devenu le microcosme physionomique. Étant le plus parfait des êtres, celui où la nature et la vie ont épuisé leur suprême effort de perfection et de beauté, il sera le terme de comparaison de l'expression universelle, et nous pourrons appeler « physionomie comparée » l'analyse des signes d'expression commencée dans la figure humaine et poursuivie dans tous les êtres de la nature.

Ainsi se déterminent, par la détermination de la portée universelle du mot « physionomie », le sujet et le but de ce travail. Si nos observations et notre analyse répondent à nos intentions et à nos espérances, nous serons autorisé à en conclure que :

A l'harmonie et à la généralité des lois qui régissent les formes et les mouvements dans tous les êtres, correspond une analogie de signes et

d'expression qui est le langage universel de la nature, et que j'appelle « la physionomie comparée ».

Nous traiterons d'abord de la physionomie de l'homme. Nous y insisterons particulièrement parce que, étant le miroir où la nature vient se réfléchir, il se réfléchit aussi lui-même dans son propre aspect. Et quand nous aurons noté les signes qui caractérisent l'être humain, nous entreprendrons de les retrouver dans les autres êtres de la nature.





LA

PHYSIONOMIE COMPARÉE

L'HOMME

PHYSIONOMIE GÉNÉRALE

Dans l'homme, il y a à considérer ce qui constitue l'homme en général, et ce qui constitue l'individu.

Et dans l'individu, la physionomie se compose de deux parties bien distinctes : l'une qui est absolue et l'autre qui est relative.

Ce qui constitue l'homme en général, c'est :

Les mains ;

L'attribution exclusive des membres antérieurs à la préhension ;

Un axe cérébro-spinal perpendiculaire ;

La flexion des vertèbres lombaires ;

L'absence du ligament cervical, qui le met dans l'impossibilité de marcher sur ses mains ;

La station droite ;

L'absence d'os intermaxillaire distinct ;

Un nez saillant ;

Un menton ;

L'intelligence ;

La parole ;

La religion ;

La science ;

L'art ;

Le pouvoir de diriger, dans le sens d'une idée conçue par lui, l'action des forces de la nature.

Voilà ce qui constitue l'homme en général.

Je ne perds pas de vue qu'il y a dans l'espèce humaine des sauvages, des imbéciles, des athées, des gens qui parlent fort mal ou pas du tout, des ignorants, des manchots, des gens qui n'ont jamais conçu même l'idée de diriger les forces de la nature, mais ce sont là des exceptions.

Pour ce qui est d'aller à quatre pattes, bien que Hobbes nous assure que la marche de l'humanité a commencé par ce système de locomotion véritablement bestial, la science nous démontre tout au moins que dès l'époque antéhistorique, à l'âge du renne et de la pierre polie, nos pères s'en étaient déjà dégoûtés, car les hommes figurés sur leurs monuments sont représentés debout. Nous pouvons ajouter que jamais les explorateurs de terres inconnues n'ont trouvé une peuplade qui marchât à quatre pattes.

Quoi qu'il en soit, nous n'insisterons pas sur ces caractères constitutifs de la race humaine, puisque, se rencontrant dans tous les hommes, ils ne sauraient servir à les distinguer les uns des autres : mais si nous n'avons plus à en détailler les traits, nous en verrons l'action se combiner avec les caractères particuliers à chaque individu.

PHYSIONOMIE INDIVIDUELLE

Nous arriverons donc tout de suite à ce qui concerne la physionomie individuelle. Pour suivre la division que nous avons indiquée tout à l'heure, distinguons-y d'abord ce qui est absolu de ce qui est relatif.

Ce qui est absolu, c'est : le sexe, le tempérament, l'âge, le type, la taille, et enfin les traits, toutes choses que la nature seule a faites et sur lesquelles l'homme ne peut agir à sa volonté.

Ce qui est relatif, c'est, d'une part, toutes les expressions de physionomie dont la source est dans les affections de l'âme ou du

corps et, d'autre part, celles qui résultent des influences du milieu où l'homme est appelé à vivre.

Dans la première de ces catégories il faut placer : la santé, le caractère, l'intelligence, la moralité, les passions, les vices.

Dans la seconde : la race, la nationalité, l'hérédité, la famille, la religion, l'éducation, la position sociale, la profession ; plus, en communauté avec tous les êtres de la nature, le temps, le lieu, le climat, les précédents et les accidents.

J'aurai à appeler l'attention sur un des points les plus importants et les moins explorés de cette partie de la physionomie : je veux parler des phénomènes psychologiques collectifs qui se produisent, tantôt par une sorte de commotion, tantôt par une contagion véritable, parmi des groupes d'hommes et même parmi des individus séparés les uns des autres ; on aura là l'occasion d'observer un des plus curieux exemples de ces influences de milieu dont je parlais tout à l'heure.

ÉLÉMENTS ABSOLUS DE LA PHYSIONOMIE

Les éléments absolus de la physionomie sont, dans l'ordre de leur importance :

Le sexe ;

Le tempérament ;

L'âge ;

Le type ;

La taille ;

Les traits.

Le Sexe. — De tous ces éléments, le sexe est ce qui domine tout, puisqu'il est l'expression de la loi la plus essentielle de la vie animale. La nature ne s'est pas contentée d'établir dans l'organisation des êtres vivants le dualisme sexuel : elle a voulu, on peut le dire, le modeler, le peindre et le graver, l'arborer, en un mot, d'une manière tellement visible, tellement éclatante, qu'il ne pût jamais être perdu de vue un seul instant. Par un des continuels miracles de sa sagesse, elle a voulu encore que ces signes extérieurs fussent à la fois, pour chacun des deux sexes, la marque évidente de ses aptitudes, la for-

mule même de sa beauté, et le charme irrésistible qui les entraîne l'un vers l'autre.

Formes de la femme. — Une taille moins élevée, l'absence de barbe, des hanches plus larges et un buste moins développé, l'ampleur du sein, les mains et les pieds délicats, peu de saillie dans les muscles, la finesse de la peau et la longueur des cheveux ; ajoutez à cela une voix douce et une faiblesse charmante : voilà la femme.

Fille, épouse, mère, amie, elle est placée à côté de l'homme pour perpétuer notre race, élever les enfants et répandre, sur la famille et sur la société qui l'entourent, les trésors de son dévouement et de sa tendresse, les charmes de sa grâce et de sa beauté.

De là, dans toute sa personne, quelque chose de plus doux et de plus paisible que dans l'homme ; des mouvements moins brusques, plus harmonieux ; des attitudes réservées ; des regards plus modestes ; un langage plus fin et plus timide, une démarche moins hardie et dont la grâce ondoyante se perd dès qu'elle devient trop rapide ; ce visage enfin où, par son regard, par son sourire, par son silence même à défaut d'autre langage, la femme nous dicte la loi souveraine de l'amour.

Ses traits délicats sont plus propres à exprimer les sentiments doux et profonds que les passions violentes et passagères. Toutes les formes de la femme tendent à l'ovoïde.

Formes de l'homme. — Dans l'homme, au contraire, et cela seul suffira pour le caractériser d'un trait, les formes sont prismatiques. Il est en tous points l'opposé de la femme : et de même que celle-ci nous paraît d'autant plus attrayante qu'elle réunit au plus haut degré les apanages de son sexe, de même on peut dire que plus son extérieur le fait voir tel qu'il doit être, plus l'homme peut espérer plaire à la femme.

Toutes ces différences se traduisent sur leur physionomie par des expressions correspondantes et qu'il suffit de signaler.

Voilà pour la règle. Des exceptions, d'autant plus rares que les mœurs d'une société sont plus régulières, nous montrent parfois des femmes viriles, des hommes efféminés. A voir certaines personnes comme nous en avons tous connu, on dirait vraiment que le sexe de l'âme n'est pas toujours conforme à celui du corps : chez ces amazones, ces chasseresses, ces héroïnes guerrières, je ne puis m'empê-

cher de voir des âmes d'homme enfermées et se débattant dans un corps de femme.

Qu'elles soient inspirées par un instinct naturel ou par des habitudes acquises, ces usurpations d'un sexe sur l'autre s'accordent en général avec des aptitudes personnelles qu'elles ont pour effet d'accentuer de plus en plus. Les manières, le langage, la pensée même, finissent par prendre l'accent et l'aspect du sexe qu'on usurpe, si bien que, le costume aidant, c'est à s'y méprendre.

On m'a raconté qu'une femme, très habituée à porter l'habit d'homme, disait qu'elle oubliait parfois son sexe ; une autre, qui avait toujours vécu sous cet habit, ayant été arrêtée et son sexe découvert, se pendit de désespoir dans sa prison.

Et cependant, malgré l'évidence et la netteté des différences qui donnent à chaque sexe son caractère, il est intéressant de voir combien c'est l'ensemble qui les marque, bien plus que les détails. A part ce qui est absolument essentiel, tout ce qui consiste dans les lignes, les formes, les proportions du corps, ne diffère pas autant qu'on pourrait le croire. Tel homme a des hanches développées, tel autre, des pieds ou des mains de femme, et réciproquement on voit des femmes chez qui tel trait du sexe féminin se marque mal ou manque tout à fait : c'est ainsi, par exemple, qu'il y a des hommes imberbes et des femmes à barbe.

Quant au visage, on ne saurait croire à quel point les traits se ressemblent : donnez à une personne un peu jeune la coiffure d'un autre sexe et cachez le corps, vous aurez peine à distinguer une femme d'un homme.

Le Tempérament. — Le tempérament, au point de vue de la physionomie, est une disposition particulière de la constitution organique qui donne à l'activité de chaque homme des degrés correspondant à la nature de chaque tempérament, et dont la mesure peut se lire, en quelque sorte, sur la personne humaine.

Bilieux. — Le bilieux est brun, sec, jaune, maigre ; il a plus de tendons et de cartilages que de muscles ; il est concentré, violent, irascible, énergique, dominateur ou farouche, dur à autrui et parfois à soi-même, rarement heureux : tout bon ou tout mauvais, et généralement d'une intelligence supérieure. Ses traits sont profondément marqués, ses angles aigus, ses crêtes saillantes et osseuses, ses lignes droites.

Nerveux. — Le nerveux est délicat, sensible à l'excès, variable, faible, plus spirituel qu'intelligent, plus tendre que vraiment bon. Malheureux Protée du sentiment, il se transforme sans cesse, et, loin de résister aux influences qui l'entraînent, s'y jette en croyant faire sa volonté. Ses muscles sont peu développés, sa fibre est lâche. Ses traits sont fins, ses lignes mêlées de droites et de courbes, ses mouvements gracieux.

Sanguin. — Chez le sanguin, le système musculaire commence à se développer. Il a la peau claire et fine ; la circulation, plus active, donne à toutes ses fonctions une facilité et une ampleur d'où résultent pour lui l'aisance et la rapidité des impressions et des mouvements, mais aussi, peu de persistance en tout. Ses traits sont larges, ses lignes courbes.

Flegmatique. — Enfin, dans le flegmatique, le rôle des muscles et des humeurs prédomine sur celui du sang et des nerfs. Il y a dans toute sa personne une sorte de stagnation calme qui donne à ses actions et à ses sentiments plus de lenteur et de poids. Il est parfois indifférent, mais souvent très bon, et presque toujours ce tempérament est celui du sage et de l'homme d'affaires. En lui les lignes sont larges, les traits empâtés ; il est gras.

Cette classification des tempéraments, bien qu'au point de vue scientifique elle prête à plus d'une critique, n'en est pas moins suffisante pour notre sujet. C'est celle que le langage et les idées courantes ont adoptée, et elle semble si bien représenter les principales catégories de l'espèce humaine, qu'au seul énoncé d'un de ses termes, chacun de nous voit tout de suite se dessiner non pas le portrait, mais un croquis énergique de l'homme dont on parle. Vous me dites que tel homme est bilieux, ou sanguin, ou nerveux, ou flegmatique : d'ici je le vois ; pour un peu je le jugerais.

L'Age. — L'âge, en dépit des illusions de la plupart d'entre nous et sauf l'heureuse exception pour un très petit nombre, est de tous les caractères absolus le plus absolu, et le temps, ce juge inflexible, grave sur nous ses arrêts de façon à ce que nul n'en ignore.

Par une conséquence de leur activité particulière et de leur exposition continuelle aux intempéries du sort, la tête et les mains, toujours à découvert, reçoivent tous les mauvais coups ; les rides dont la vieillesse les sillonne, le dépeuplement de nos crânes et la dévastation

de nos mâchoires, racontent à tout venant, avec une éloquence terrible et une indiscrétion impitoyable, les annales de notre vie, et ce qu'il y a de cruel, c'est qu'à moins de porter un masque et de ne jamais ôter nos gants, il faut montrer à découvert ces parties du corps.

Les effets de l'âge, bien qu'ils indiquent avec beaucoup d'égalité et de précision le nombre des années qu'un homme a vécu, ne nous transforment pas aussi complètement les uns que les autres. Sans doute tout le monde vieillit, et quoi que certaines illusions puissent prétendre, vieillit également ; mais nous ne vieillissons pas tous de la même manière : autrement dit, les signes, bien qu'ils aient la même valeur, diffèrent nécessairement.

Chez l'homme qui devient chauve et obèse, ou qu'une maladie travaille, les changements de l'âge ont un caractère plus violent, plus grossier ; la corpulence, la démarche, les gestes, ne sont pas moins énormément déformés que le visage gonflé de graisse, luisant, couperosé, capitonné de bourrelets et de bosses.

L'homme maigre qui garde ses cheveux semble au contraire s'évider à l'intérieur, se contracter en dedans, et c'est la peau, qui se parcheminant, se recroquevillant, couvre son visage et ses mains de rides, tanne ses paupières, plisse sa bouche, tandis que les muscles, émaciés et affaiblis, laissent à la fois les os percer sous la peau et toute la charpente branler, se disloquer, pencher vers la terre.

Il suffit de mettre en regard Voltaire dans ses dernières années, et Vitellius, par exemple, pour reconnaître que si un même nombre d'années vieillissent également l'homme gras et l'homme maigre, elles ne le défigurent pas de la même façon.

La forme des traits, l'aspect de la peau, le son de la voix, les mouvements, la démarche, les sentiments et l'intelligence enfin, ont chacun un état correspondant à chacun des âges de la vie, et le nombre des années qu'un homme a vécu suffit pour savoir presque à coup sûr, non pas seulement ce qu'il n'a certainement pas pu faire, mais comment il a dû agir dans telle circonstance donnée.

Mais quoique le poids des années soit le même pour tous, il ne se répartit pas de même dans les divers sujets qui le supportent. Physiquement, il porte de préférence ses ravages sur celles des parties du corps qui peinent le plus. Le cultivateur, par exemple, aura le dos

courbé à l'âge où un maçon, bien que tout autant vieilli par le travail, marchera encore assez droit : et ainsi selon que le genre de profession aura usé plutôt telle partie du corps. Moralement, la vieillesse se marquera en traits différents sur le visage et dans le mode d'activité, selon que la préoccupation dominante du travail habituel aura fatigué plus particulièrement telle faculté correspondant à tel muscle, à tel sens, à tel organe. Les chagrins, la misère, la dégradation morale, de leur côté, marqueront aussi le compte des années, maïs ils le marqueront dans une langue particulière, avec des signes différents, et un observateur un peu éclairé pourra distinguer, à première vue, si c'est l'âge seul, ou le travail, ou la misère, ou le chagrin, qui a tracé les rides et ravagé le corps.

Remarquons, avant de finir sur ce point, que plus l'âge s'avance, plus les différences de sexe se marquent : plus l'homme ou la femme sont jeunes, plus leur physionomie est semblable.

Il me semble, d'après mes observations personnelles, que cette ressemblance des sexes dans le jeune âge est beaucoup plus marquée chez les peuples méridionaux que chez les peuples du nord. En allant du nord au midi de la France, on est frappé de voir combien, dans le midi, le visage des adolescents est pareil à celui des jeunes filles, bien que dans les adultes il n'y ait pas moins de différence entre celui des hommes et celui des femmes que dans le nord. Cela tient-il à la race ou au climat, c'est ce que je ne saurais dire.

Le Type. — Le type c'est, si vous voulez, le style dans lequel un homme est construit. C'est un cachet particulier qui, tout en laissant intacts les caractères que le sexe, le tempérament et l'âge impriment à l'homme, les accentue de manière à donner à toutes les parties de sa personne un aspect analogue et une tendance générale vers un certain genre de formes ou de lignes.

Il y a le type long, le type large ; chez l'un les lignes et les masses se développent d'arrière en avant ; chez l'autre, en travers ; ces lignes sont tantôt droites, nettes, rigides, tantôt courbes, confuses, molles. La nature, dans tous ces cas, a évidemment travaillé d'après un plan de construction particulier, absolument comme nous faisons quand nous adoptons un style.

Brachycéphales, Dolichocéphales. — Malgré le nombre infini de combinaisons que produisent, chez chaque individu, tantôt la prédo-

minance de telle tendance de forme, tantôt la moyenne entre des tendances contraires, on a reconnu que toutes les têtes humaines doivent être ramenées à deux types primordiaux dont les autres types ne sont que des dérivés : ces types primordiaux sont : la brachycéphalie et la dolichocéphalie.

La tête brachycéphale, considérée de face, se développe en largeur ; la face est ronde et plate ; le nez, plus souvent droit ou épaté qu'aquilin ; le derrière du crâne est peu saillant ; la tête, comprimée d'arrière en avant, se développe latéralement en largeur.

Dans la tête dolichocéphale, la face est longue et saillante; le nez, plus élevé et aquilin; le derrière du crâne est très saillant; la tête, comprimée latéralement, se développe par suite en profondeur d'arrière en avant.

En général les hommes brachycéphales sont grands et les dolichocéphales, petits. Mais il y a de nombreuses exceptions. Ainsi les nains sont toujours brachycéphales. Il en est de même des races mongole, chinoise, malaise, et de tous les peuples hyperboréens, malgré les variations individuelles de taille chez les individus appartenant à ces races, où d'ailleurs la petite taille est la règle. Sans nous embarrasser dans les difficultés auxquelles peut donner lieu la théorie du type, nous pouvons ici, comme pour le tempérament, nous en tenir à l'idée courante que ce mot représente et qui est très précise pour tout le monde, et présenter comme certain ceci : qu'à chacun de ces aspects que nous appelons des types correspond pour nous clairement l'idée d'une espèce d'homme particulière.

La Taille. — La taille me semble avoir plus d'importance, comme caractère physionomique, qu'on ne lui en accorde généralement. Ce n'est pas seulement une question de quantité ; croyez-le bien, la qualité s'en ressent. Sans doute, ici comme en toute chose, l'excès dans un sens ou dans l'autre devient un défaut ; il est presque aussi fâcheux d'être géant que d'être nain, et le centre de l'équilibre est dans cette moyenne hors de laquelle on voit chanceler toutes choses, jusqu'à la vertu elle-même : mais en laissant à part ces cas de véritable infirmité, il est hors de doute que certains défauts et certaines qualités s'annoncent le plus souvent par la stature.

L'élévation de la taille marque en général du calme, de la force et de la dignité ; le geste et la démarche d'un homme grand prennent naturellement de la lenteur et de la solennité.

Chez lui les extrémités nerveuses sont séparées du centre cérébral par une plus grande distance. Si, comme on a lieu de le croire, la vitesse de propagation du courant nerveux est égale pour tous les hommes, il en résulte que les impressions des sens et les ordres de la volonté, dans un grand corps, doivent mettre plus de temps pour arriver à destination, puisque à vitesse égale ils ont plus de chemin à parcourir.

Et voilà comment les petits hommes sont, en général, beaucoup plus vifs que les grands. Ce qui est certain en tout cas, c'est qu'ils vivent moins vieux ; ils s'usent plus vite : c'est parmi les hommes de haute taille qu'on trouve le plus d'exemples de longévité.

Des conséquences analogues peuvent s'observer dans l'intelligence, qui semble plus large et plus profonde chez les hommes de haute taille, plus nette et plus active chez les petits.

Je suis profondément convaincu que la grandeur du corps donne aux sentiments de l'homme, à ses conceptions, à ses déterminations et à ses actes, plus de calme, plus de largeur, plus de sûreté, plus de justesse. Les œuvres des hommes de haute taille ont je ne sais quelle sérénité majestueuse qui inspire le respect et la confiance ; elles sont, j'ose le prétendre, plus durables que celles des petits hommes, et je crois que l'histoire confirmerait ce que j'avance, quand je songe à des hommes tels que Charlemagne, Buffon, Bernadotte, Claude Bernard, par exemple, et que je compare leur taille à celle de tous ces petits hommes, conquérants ou agitateurs de peuples, qui, après avoir mis tout sens dessus dessous pendant leur vie, n'ont laissé après eux que ruines, sang et larmes.

L'amour-propre, la vanité, l'orgueil, l'ambition, et enfin la passion de la gloire, semblent habiter de préférence dans les petits corps. Examinez les comédiens, les orateurs, les agitateurs politiques, les fanatiques de toute sorte, les hommes d'État et les conquérants, enfin tous les gens qui aiment à se mettre en avant ou en tête, vous verrez que sauf très peu d'exceptions ils sont tous petits.

C'est que l'homme est ainsi fait : s'il est né avec une taille de fifre, soyez sûr que son rêve sera d'être tambour-major.

L'excès dans un sens ou dans l'autre entraîne d'ailleurs ici, comme dans tous les cas de disproportion exagérée, un seul et même effet : on sait que l'intelligence d'un nain et celle d'un géant sont aussi bornées l'une que l'autre.

C'est là un des mystères sans nombre que nous ne percerons jamais. La nature a des limites fixes de proportion qu'elle impose aux corps organisés, cela est évident : mais il n'en est pas moins de fait que, par exception, elle ne peut pas empêcher certains individus d'excéder ces proportions en plus ou en moins : dans ce cas, il semble que, pour rétablir la mesure de développement assignée à chacun, elle reprenne par une diminution de telle partie ce que telle autre partie aura pris en trop pour sa part.

Les Traits. — Bien que le mot de « traits » s'emploie pour désigner particulièrement les parties du visage, cette expression s'étend aussi au corps et aux membres, qui forment, avec la tête, ce qu'on appelle « la figure ».

Qu'il soit donc entendu que, dans tout le cours de cette étude, « figure » signifie l'homme entier, corps, membres et tête, le mot « visage » demeurant réservé pour son application propre.

D'ailleurs, pour procéder dans l'ordre naturel à l'analyse des traits du corps humain, nous examinerons d'abord la tête, par la double raison qu'elle est le centre principal de l'intelligence et de la vie, et par suite, le foyer où se concentre toute la physionomie ; nous analyserons ensuite le corps et les membres, et nous aurons ainsi étudié la figure dans ses détails et dans son ensemble.

DES PROPORTIONS

Nécessité des proportions. — Toutes les choses de la nature ont des proportions : si elles n'en avaient pas, il n'y aurait aucune limite au développement ou à la diminution de leur masse totale ; il n'y en aurait pas davantage au développement ou à la diminution de leurs parties : un éléphant pourrait devenir aussi petit qu'une puce, une puce, aussi grosse qu'un éléphant ; la tête d'un éléphant pourrait devenir aussi petite que celle d'une puce, la tête d'une puce, aussi grosse que celle d'un éléphant. Et ainsi pour chaque être pris dans son ensemble et pour chacune de ses parties.

Aucun être n'ayant ni forme ni limite, rien ne se distinguerait de rien, c'est-à-dire que rien n'existerait. Il est donc évident que le monde sans proportions, c'est le néant.

Ce raisonnement bien élémentaire suffirait en tout cas pour démontrer cette vérité que la figure humaine ne peut pas ne pas avoir des proportions.

Objection. — Et croirait-on cependant qu'on a essayé de le contester, sous prétexte que les proportions proposées par les uns ou par les autres ne sont pas les mêmes, et que, du reste, les unes ni les autres n'ont jamais été trouvées réalisées dans des figures vivantes !

La Proportion idéale. — Ces objections n'ont aucune valeur contre l'existence d'un ensemble de proportions idéales en deçà et au delà desquelles le corps humain ne saurait exister : car jamais on n'a vu un homme qui eût la tête plus grosse que le corps, ou les jambes plus courtes que les bras, ou dont le menton fût plus large que le front ; et on n'a pas vu davantage des hommes hauts de vingt pieds ou pas plus gros que le doigt.

Il y a un maximum et un minimum de dimension absolue pour l'ensemble, et de proportion relative pour les parties, car si ces deux termes n'existaient pas, l'homme n'aurait pas de figure déterminée et il n'y aurait aucun moyen de le distinguer des autres êtres. Il faut que chaque organe et chaque partie aient des dimensions en rapport avec leurs fonctions, sans quoi ils ne pourraient fonctionner.

Ordre et situation des parties. — D'ailleurs ce qui est vrai des proportions est vrai de la situation respective des parties et de leurs dispositions particulières. On n'a jamais vu et on ne verra jamais des jambes attachées aux épaules, un nez au-dessous du menton, une bouche s'ouvrant verticalement : car bien qu'il se produise des monstruosités par excès, par défaut ou par interversion de parties, les monstres eux-mêmes sont soumis à des lois fixes, et les écarts de la nature ont des limites infranchissables.

Il y a donc, non pas une mesure précise et absolue de la figure humaine, mesure impossible à établir, mais une moyenne indubitablement limitée entre deux extrêmes : là se trouve certainement ce canon idéal de la figure, qui est lui-même une moyenne entre les divers canons qu'on a proposés.

Il ne faut pas dire que ce canon idéal est une conception imaginaire, car si on repousse cette mesure de comparaison, comment deux hommes pourraient-ils s'entendre sur le point de savoir si telle personne a les membres courts ou longs, le corps large ou mince, les

yeux grands ou petits? Comment juge-t-on de tout cela? Par la comparaison qu'on fait entre les traits de cette personne, et qui en fait voir la proportion ou la disproportion : car si on s'avisait de vouloir mesurer le nez de Pierre sur le visage de Paul, ce nez paraîtrait grand si le visage de Paul est petit, et petit si ce visage est grand.

Sentiment inné des proportions et des formes. — Donc nous avons tous le sentiment inné d'une moyenne plus ou moins précise des proportions de la figure humaine, comme nous l'avons pour tous les autres objets de l'univers, sans quoi nous ne connaîtrions pas plus les uns que les autres.

On peut appliquer d'ailleurs cette idée de moyenne, par les mêmes raisons et par suite des mêmes nécessités, au dessin et au modelé particuliers de la figure et de tous les objets en général. Sous l'infinie variété que prend chacune de ses lignes, de ses surfaces et de ses contours, chacun des objets de l'univers garde dans son ensemble et dans ses parties une moyenne de forme en dehors de laquelle il cesse d'être reconnaissable. On voit des yeux plus ou moins ovales, plus ou moins ronds, mais il n'y en a point de carrés ; malgré la diversité de sa coupe, le visage ne sera jamais circulaire, triangulaire, demi-circulaire : cela n'est pas parce que cela ne peut pas être, et qu'il y a ici, comme en matière de masse et de proportion, des nécessités et des impossibilités liées à l'essence et à la fonction de chaque partie.

Variations individuelles. — Maintenant, ce qu'il ne faut pas essayer de contester, c'est que, de tous ces rapports de proportion ou de forme, il n'en est pas un qui ne soit plus ou moins altéré dans chaque individu.

Leur nécessité. — Si l'on veut bien y réfléchir un peu, on verra que, loin d'ôter à la loi rien de son évidence, cette irrégularité la confirme par une autre raison de nécessité. Si toutes les figures avaient exactement les mêmes proportions et les mêmes formes, comment se distingueraient-elles les unes des autres?

Ces variations, c'est ce qui fait les individus ; et la nature, dans tous ses ouvrages, nous montre qu'elle ne veut pas se contenter de leur avoir donné un corps libre et indépendant, pareil pour tous les individus de la même espèce et apte à vivre individuellement : non, cela ne lui a pas suffi, parce qu'elle les a créés aussi pour vivre en outre de la vie collective avec ceux de leur espèce et avec tous les

autres êtres : et elle a institué, pour les signaler les uns aux autres et pour les faire se reconnaître entre eux, ces modifications limitées qui donnent tout ce qu'il faut pour caractériser l'individu, mais qui ne peuvent jamais aller jusqu'à ôter quoi que ce soit du type et du plan de l'espèce.

Moyenne idéale de Grandeur et de Forme. — Ces considérations, dont l'utilité générale se retrouvera à chaque pas dans le cours de ce travail, car elles en sont l'idée mère, nous permettent d'établir comme point de repère une moyenne idéale de grandeur et de forme à laquelle il faudra toujours se rapporter.

Je prie donc de tenir pour entendu, une fois pour toutes, que les évaluations de grandeur, largeur, hauteur ou profondeur, se rapportent toujours, dans notre pensée, aux canons de proportions que nous avons adoptés pour la tête et pour le corps.

Ces canons de proportion sont ceux qu'on admet le plus généralement, et d'ailleurs, comme j'espère l'avoir fait voir, peu importe le choix, puisqu'il ne peut jamais s'agir que d'une moyenne.

Dans les proportions générales de la tête et de la figure, j'ai cru pouvoir proposer un certain nombre de mesures qui me semblent justes parce qu'elles sont dérivées des mesures classiques prises à de certains points.

Loi de la corrélation des formes. — A coté de la loi de proportion, nous devons rappeler, avant d'entrer dans l'analyse détaillée de la figure humaine, une autre loi non moins manifeste de la physionomie : c'est que chacun des traits de la figure humaine se déduit de tous les autres, par la raison très simple et très évidente que, chaque individu se rapportant à un type ayant son plan et son style, il ne peut pas ne pas y avoir une analogie entre chacun des traits dont la réunion forme un individu, lequel réalise en même temps un type.

Dans un visage aquilin, par exemple, tout est crochu ; dans un visage camard, tout est plat ; dans un visage long, tout est long.

Et ce qui est vrai des parties du visage entre elles, l'est également de l'ensemble du visage par rapport au reste de la personne : un homme qui aura le visage large sera large de corps ; jamais vous ne verrez une figure « en lame de couteau », comme on dit, sur un corps trapu.

On peut même dire avec assez d'apparence, je crois, que les traits

de la face forment deux groupes où l'analogie est particulièrement directe entre les traits. Ainsi le haut du nez, le menton, les mâchoires, les pommettes, les arcades sourcilières, le front, les tempes, en un mot, les parties osseuses, celles où le squelette donne la forme, présentent un accent analogue. D'autre part, les traits charnus ou cartilagineux, savoir : les yeux, la bouche, les narines et les oreilles, ont également un rapport d'analogie qui donne à tous ces traits un air de famille. Il est tout naturel, au surplus, que les analogies se répartissent de la sorte, réunissant les traits osseux d'un côté, et les traits non osseux de l'autre.

Il est bon de placer ici une remarque de détail qui dérive de cette observation générale : c'est que les yeux, les narines et la bouche se ressemblent presque toujours en dimension, en disposition et même en forme. Si la bouche est bien fendue, les yeux le seront aussi, et les narines seront bien ouvertes. Les paupières et les narines ont-elles de l'épaisseur ou de la finesse, la bouche en aura aussi. Si les narines sont sèches, les paupières le seront aussi : et ainsi de même pour toutes les modifications.

Sans anticiper sur ce que nous aurons à dire sur l'effet expressif de ces variations, nous avons dû rappeler ici les analogies générales qu'on rencontre entre ces traits, la loi de la corrélation des formes n'étant pas moins essentielle et moins dominante en physionomie que la loi des proportions.

Albert Durer, si je ne me trompe, a construit une figure géométrique où, par l'artifice de certaines lignes de correspondance, il fait voir que chacune des parties de la tête donne en dimension telle partie du corps : eh bien, je suis convaincu que ce qu'il a fait pour la proportion de ces parties, on pourrait le faire pour la forme et le style.

Loin que ceci soit un paradoxe, je crois pouvoir dire que ce serait le contraire qui me surprendrait : car on n'aurait là qu'à rechercher, ou plutôt, à vérifier, la loi de la corrélation des formes, mise en lumière par Cuvier, et grâce à laquelle cet homme de génie a pu, avec une dent ou une griffe, reconstruire de proche en proche, par des déductions infaillibles, non seulement tout le squelette, mais le corps entier, d'animaux alors inconnus.

Et on sait comment, postérieurement à ces travaux, on découvrit

dans la glace des corps entiers et intacts dont Cuvier avait pu dessiner à l'avance la figure complète.

Points et lignes de repère, quantités et qualités de comparaison. — Pour rendre plus intelligible l'analyse de la figure humaine, il est nécessaire de reconnaître et de bien nous fixer dans l'esprit certains points et certaines lignes de repère faute desquels il pourrait y avoir confusion. Il faut également s'entendre sur les quantités et les qualités de comparaison.

Lorsque nous regardons un homme, si nous le regardons d'un coup d'œil dans l'ensemble de sa figure, notre point de vue se porte à peu près à la hauteur des seins, au milieu de la ligne horizontale qui les réunit : c'est cette ligne qui sera pour nous la ligne de repère, c'est-à-dire que nous considérerons comme élevé tout ce qui sera au-dessus, et comme abaissé ou inférieur tout ce qui sera au-dessous. Autrement dit, nous voyons plutôt la hauteur dans les parties situées au-dessus de cette ligne, et l'abaissement dans celles qui sont au-dessous, parce que, par rapport à la ligne horizontale de repère, les premières élèvent notre regard vers le ciel, et les secondes le font descendre vers la terre.

Le choix de cette ligne n'est d'ailleurs pas arbitraire, il est naturel et résulte de la hauteur où se trouvent naturellement les yeux d'un homme lorsqu'il regarde un de ses semblables.

Mais si l'attention se prolonge, c'est sur la tête qu'elle se porte, et alors le point de vue s'établit au centre du visage, au milieu de la racine du nez. Ce point devient le point de départ des lignes divergentes et le point d'arrivée des lignes convergentes. C'est donc ce point qui détermine la direction des lignes, et c'est par rapport à sa position qu'on pourra les qualifier de divergentes ou de convergentes ; ce sera vers lui que se dirigera la concentration, et hors de lui que s'étendra l'expansion ou la dispersion, de l'effet expressif.

Il en sera de même pour qualifier la direction de la pointe ou de l'ouverture des angles.

La ligne horizontale passant par ce point central deviendra ligne de repère pour l'élévation ou pour l'infériorité ; le développement des parties situées au-dessus se considérera comme élévation, celui des parties situées au-dessous, comme abaissement.

C'est encore par rapport à cette ligne horizontale et au plan qu'elle

coupe dans la masse de la tête, qu'on qualifiera de verticales ou d'inclinées les lignes et les surfaces des différentes parties de la tête.

On considère comme antérieures les parties de la tête situées en avant du plan perpendiculaire qui passe par le centre de l'oreille, et comme postérieures, celles qui vont en arrière de ce plan, la tête étant regardée de profil.

Les parties latérales sont celles qui tournent lorsqu'on regarde le visage de face.

La tête vue de face formant un ellipsoïde, on peut prendre pour foyer de cet ellipsoïde la ligne qui va de la racine à la pointe du nez. Ce qui se rapproche de cette ligne est central ou intérieur ; ce qui s'en éloigne est extérieur ou divergent.

La partie périphérique du visage est celle qui en marque les contours extérieurs lorsqu'on la considère en face.

Pour le corps, les parties antérieures ou postérieures sont celles qui se trouvent en avant ou en arrière du plan perpendiculaire passant par le centre des oreilles ; les parties latérales sont celles qui tournent lorsqu'on considère la figure de face. Les parties intérieures sont celles qui se rapprochent d'un plan perpendiculaire coupant la figure par sa ligne médiane ; les parties extérieures sont celles qui s'éloignent de cette ligne.

Voilà pour ce qui concerne la direction des lignes et la situation relative des parties.

Pour ce qui est des quantités de comparaison, il nous suffira de dire que pour toutes les dimensions du tout ou des parties de la figure, le sentiment instinctif et empirique des proportions naturelles est le seul critérium auquel nous puissions nous rapporter pour juger qu'une figure ou un trait sont grands, petits, profonds, etc.

La même moyenne instinctive, qui d'ailleurs, comme celle des proportions, résulte de l'expérience, nous sert à tous de mesure pour décider des degrés de saillie, de profondeur, d'ouverture, de coloration, de telle ou telle partie ; de même pour la lumière et le son : c'est par comparaison avec une moyenne que nous jugeons si la figure ou certaines de ses parties sont plus ou moins éclairées, si le son de la voix est plus ou moins intense. C'est ce qu'on peut appeler les qualités de comparaison.

On peut appliquer les mêmes règles aux mouvements. Ils comportent

à la fois des moyennes de force et de vitesse qui sont des quantités de comparaison, et des moyennes de direction et de combinaison, qui sont des qualités de comparaison.

Nous espérons que ces explications préliminaires serviront à suivre plus facilement l'analyse des propriétés intellectuelles des signes.

Proportions de la Tête. — Nous arrivons maintenant à l'analyse des traits de la tête : nous commencerons par donner le tableau des proportions de cette partie. Lorsque nous en serons au reste de la figure, nous en donnerons aussi les mesures.

La tête, il faut bien remarquer ceci, est la seule partie du corps dont la surface se modifie sous l'action de l'âme ; les autres parties concourent, il est vrai, à exprimer les sentiments, mais seulement par des déplacements de position.

La tête, vue de face, est formée, du sinciput à la base du nez, par un cercle, et de la base du nez au-dessous du menton, par un croissant elliptique.

Elle est divisée perpendiculairement en deux parties égales, par une verticale passant entre les deux sourcils ; et horizontalement, en quatre parties, par quatre lignes marquant le sommet du crâne, le haut du front, les sourcils, le dessous du nez et le bas du menton.

Pour en mesurer les proportions, on prend la hauteur du nez, qu'on appelle une partie. La bouche, l'arcade sourcilière et l'oreille, ont chacune en largeur une partie. Le front en a deux et on compte deux demi-parties, l'une à droite, l'autre à gauche, pour compléter la largeur transversale de la tête.

La hauteur du nez est de deux fois sa largeur.

Cette largeur du nez est égale à l'ouverture des yeux. Ceux-ci sont séparés l'un de l'autre par un intervalle égal à la longueur de leur ouverture.

Il y a une partie du milieu du bout du nez à la partie la plus saillante de la pommette.

Les oreilles sont placées dans l'espace horizontal compris entre les sourcils et le bas du nez.

Enfin, de profil, le crâne a deux parties en avant et deux en arrière d'une perpendiculaire passant par le centre de l'oreille.

Traits fixes et Traits mobiles. — Au point de vue de leur aspect

physionomique, les traits de la tête peuvent être divisés en deux groupes : les traits fixes et les traits mobiles.

Les premiers, qui sont : le crâne, les tempes, les pommettes, les mâchoires, les dents, les oreilles, ont une expression permanente invariable. Là, par suite, sont les signes les plus sûrs de la physionomie : mais s'ils sont moins trompeurs, ils sont plus généraux et plus vagues, à moins qu'on ne les considère au point de vue du système de Gall, car alors ils primeraient tout en importance.

Quoi qu'il en soit, et laissant à de plus savants que nous l'examen de ce système, nous allons noter, d'après les données d'observation les plus généralement admises, la valeur des signes fournis par les traits fixes de la tête.

Interversion d'expression par excès. — Rappelons d'abord, pour n'avoir pas à y revenir sans cesse, un principe que nous avons déjà établi à propos de la stature : c'est que, pour la tête comme pour toutes les autres parties de la figure humaine, l'excès en plus ou en moins dans le développement d'un trait amène l'expression précisément contraire à celle qu'il aurait présentée dans des proportions modérées.

Proportions des parties de la tête. — Toutes les parties d'un corps organisé sont variables dans leurs proportions ; les subdivisions de ces parties varient aussi. Il y a des variations d'ensemble, comme lorsque c'est la grandeur ou la petitesse qui prédomine ; il y a des variations de détail, lorsque la tendance n'est pas uniforme dans tous les traits. Cela est vrai pour la proportion relative entre la tête, d'une part, et le corps, de l'autre ; cela est vrai également pour la proportion relative entre les traits de la tête, d'une part, et l'ensemble de la tête, de l'autre : en d'autres termes, une tête peut avoir de grands traits ou de petits traits. Il y a des gens qui ont un petit nez, une petite bouche, de petits yeux ; d'autres qui ont tous ces traits grands.

Leurs effets. — Deux hommes de notre temps, illustres à des titres différents, présentent à un très haut degré l'exemple de cet écart de proportion entre les traits et l'ensemble de la tête. Le premier est un ingénieur qui a attaché son nom à la plus grande entreprise du siècle ; le second est un de nos écrivains les plus merveilleux.

Chez l'ingénieur, les yeux sont extraordinairement rapprochés ; les arcades sourcilières, très petites, semblent cercler et serrer les yeux : la bouche est étroite, le nez est ferme, ramassé, de forme très simple :

on dirait que les organes de la vue, de l'odorat et de la parole, se sont concentrés sur le moindre espace possible pour former faisceau contre les obstacles qui pourraient s'opposer à la volonté. Et en effet, c'est par la toute-puissance d'une volonté indomptable que ce grand Français est parvenu à accomplir la plus difficile des entreprises.

Chez l'écrivain, les yeux, les sourcils, le nez, la bouche, occupent pour ainsi dire toute l'étendue de la face ; chacun de ces traits se développe à part, chacun semble l'épanouissement spécial de la faculté dont il est le siège : de là une expression de sensualité universelle qui semble, de ces énormes traits, déborder sur toute la nature. Et tel est le caractère de ce gourmet philosophe qui nous raconte de façon si exquise et si béate ses jouissances à savourer la gloire et la vie.

Dans certains cas, des traits fins donneront au visage de la finesse, de la douceur, de la délicatesse ; son expression pourra s'affaiblir jusqu'à la fadeur. La fermeté, la force, l'énergie, s'annonceront à des degrés correspondant au plus ou moins grand développement des traits, et pourront arriver jusqu'à la lourdeur, à la dureté, à la violence.

Mais là ne s'arrêtent pas les combinaisons possibles de proportions, car une partie des traits de la tête peut se développer tandis que l'autre se réduit ; cela même peut arriver de deux façons, soit que tous les traits supérieurs soient développés et tous les traits inférieurs réduits, soit que chacun des traits ait une tendance et, par suite, une expression particulière. Nous allons examiner quels effets résultent de ces variations.

Si les parties supérieures, prises ensemble, sont prépondérantes par leur masse ou par le développement de leurs lignes, la tête prendra un aspect de grandeur, d'intelligence, d'élévation : si c'est le contraire, l'extension des parties inférieures produira une expression opposée qui, dans les cas extrêmes, pourra descendre jusqu'à la bassesse et à la bestialité.

Au point de vue de la beauté, et surtout de la beauté morale, un visage où les parties hautes sont amples et majestueuses tandis que le bas est fin et gracieux, constitue un ensemble charmant, dont notre sculpteur Clesinger a tiré ce type de femme à front large, à grands yeux et à petite bouche, que tout le monde connaît.

LES TRAITS FIXES DE LA TÊTE

Si maintenant nous prenons chacun des traits en lui-même, nous voyons que chacun a son rôle, rôle qui devient d'autant plus prépondérant que le trait est plus marqué. Nous nous occuperons d'abord des traits fixes de la tête.

Le crâne. — Les deux masses de la face et du crâne semblent soumises à une sorte d'équilibre de pondération : on peut dire que ce que la face gagne, le crâne le perd et réciproquement : comme si, sur la quantité de la masse du corps, la nature avait assigné une portion fixe à la tête prise en bloc, sauf à la face et au crâne à s'arranger entre eux pour la répartition.

Cette loi est d'ailleurs générale, et l'excès ou le défaut d'une partie tendent toujours, sauf les cas de difformité décidée, à se compenser par d'autres parties.

Sans doute il y a de grosses têtes et de petites têtes, puisqu'il y a de grands et de petits hommes et que les uns et les autres sont plus ou moins bien proportionnés : mais l'écart ne dépasse jamais certaines limites, tandis que si les crânes avaient pu se disproportionner indéfiniment à là face, quelle qu'en eût été l'étendue, il y aurait eu des têtes monstrueuses ou microscopiques.

Fixité de la masse de la tête. — Remarquons d'ailleurs qu'il y a en général beaucoup moins de différences entre les têtes qu'entre les corps. Je crois voir à cela deux raisons : la première, c'est que le volume de la tête étant beaucoup moindre que celui du corps, les plus petites variations en quantité y produisent proportionnellement des différences plus sensibles ; la seconde, c'est que la tête étant le siège des appareils si nombreux de l'intelligence et des sens, la part de développement nécessaire à chacun de ces organes ne pourrait être réduite ou augmentée indéfiniment sans que tout le corps fût compromis.

Effets des proportions relatives du crâne et de la face. — En ce qui touche la proportion de la face par rapport à celle du crâne, nous pouvons dire d'une manière générale que le développement du crâne, tant qu'il n'est pas excessif, donne à la tête un air imposant et intelli-

gent, et que plus il diminue, plus, par conséquent, l'étendue relative de la face augmente, et plus l'expression s'abaisse et devient vulgaire.

Les parties du crâne. — Nous avons à considérer le crâne sous cinq aspects : une partie antérieure, une partie postérieure, deux parties latérales et une partie supérieure.

Théorie crânioscopique du siège des facultés. — C'est une théorie désormais admise aujourd'hui par les anthropologistes, que les parties antérieures de la tête sont le siège de l'intelligence ; que les parties latérales et postérieures sont le siège de la sensibilité ; que les parties supérieures sont le siège de la moralité.

Objection. — On peut faire à cette théorie la même objection, insoluble selon moi, qu'à toutes les autres théories médico-psychologiques : c'est que si on sait ce qu'on dit lorsqu'on désigne telle ou telle partie du corps humain, il est impossible de savoir si l'intelligence, la moralité et la sensibilité, sont réellement des organes particuliers de l'âme comme l'estomac et le cœur sont des organes du corps, et s'ils s'encadrent précisément dans les compartiments que la physiologie leur assigne. Je dis que la question est insoluble, à moins qu'on n'arrive à analyser scientifiquement, c'est-à-dire expérimentalement, la nature et l'organisation de ces trois prétendus éléments de l'âme : et c'est ce qui me semble impossible.

Néanmoins, sous le bénéfice de cette réserve, on peut donner comme acquis en fait que, au point de vue de la physionomie, cette théorie correspond assez bien au résultat des faits qu'on peut observer.

Expression des parties du crâne. — Le développement antérieur de la tête, dont le front fournit la plus grande masse, est reconnu par tout le monde comme un des signes les plus assurés de l'intelligence ; l'élévation du sommet de la tête donne une expression de majesté tellement sensible, que, chez tous les peuples et dans tous les temps, les hommes ont employé des coiffures élevées comme insignes de l'autorité, de la sagesse, de la supériorité sous toutes les formes ; le développement latéral excessif donne au contraire à la tête un air de bassesse ; enfin l'excès des parties postérieures y imprime un aspect bestial.

Ces aspects extérieurs répondent assez bien au caractère et aux

penchants du sujet observé : dans beaucoup de cas on a pu vérifier, sur des têtes de criminels, le rapport entre certaines conformations du crâne et la nature des crimes commis par ces monstres.

Méprises des phrénologistes. — Mais en sens contraire il est certain que des phrénologistes célèbres, et Gall lui-même, s'y sont trompés bien des fois : les exemples de ces méprises sont trop connus pour qu'il soit utile de les rappeler ici.

Notion acquise. — Ce qui reste de tout cela, c'est une sorte de notion de sens commun, et qui a une grande valeur : l'opinion générale est à peu près d'accord pour reconnaître à ces variations des parties du crâne la signification que nous avons indiquée, et toutes les fois que des artistes, des poètes, des romanciers, ont à caractériser un personnage dans le sens de la moralité, de l'intelligence ou de la sensibilité, ils le font conformément à cette donnée. Il faut donc admettre qu'elle est fondée jusqu'à un certain point.

Pondération des parties du crâne. — La règle de pondération que nous avons proposée en ce qui concerne le volume respectif du crâne et de la face semble encore vraie quant au volume respectif des parties du crâne : ce qu'une partie gagne, une autre le perd. La raison est ici la même : si, par exemple, à un occiput énorme répondait un front énorme, le crâne serait monstrueux.

Proportions idéales du crâne. — Pour nous résumer en ce qui concerne le crâne, rappelons ici un principe qui domine la physionomie comme il domine toute l'organisation animale en général : c'est que, au-dessus de tous ces indices qu'on peut légitimement considérer comme attachés à certaines formes et à certaines proportions, il y a un indice encore bien plus sûr du parfait développement des facultés de l'homme ; et cet indice, c'est précisément l'absence de prédominance aucune. Un crâne où l'on trouverait toutes les parties également développées, voilà le crâne idéal, absolument comme, dans la figure humaine, l'idéal de la beauté, et par conséquent de la physionomie, serait un corps et un visage où pas un trait ne s'écarterait de cette proportion parfaite qui est l'harmonie même de la nature, parce qu'elle donne à chaque trait de l'ensemble toute sa valeur. Et cette proportion est aussi la règle suprême de l'art.

Les tempes. — Il n'y a pas d'observation bien intéressante à faire au sujet des tempes, au moins au point de vue de la physionomie.

Cette partie du crâne est absolument inerte et doit être considérée plutôt comme une sorte du complément du front, qu'elle amplifie et achève d'une façon plus ou moins heureuse.

Le renflement des tempes, lorsqu'il vient se joindre à d'autres indices analogues, contribue à donner au visage un aspect de force et de dureté : des tempes déprimées, maigres, indiquent la faiblesse, la délicatesse, et rarement un esprit vigoureux : mais, somme toute, ce sont là des indices aussi fugitifs que cette partie est secondaire.

Les pommettes. — Les pommettes sont peut-être, malgré le peu d'attention qu'on y attache d'ordinaire, la partie la plus importante du visage.

D'abord, comme le front, elles sont la transition entre le crâne et la face, et de leur accent, de leur caractère, dépend l'harmonie entre ces deux parties de la tête. De plus, par la place qu'elles occupent, elles contribuent pour une grande part à l'effet des yeux, du nez et de la bouche, qui sont les parties les plus vivantes, les plus décisives, de l'ensemble physionomique.

Enfin, comme elles sont immobiles, leur fixité invariable maintient à travers les variations incessantes des autres traits une dominante caractéristique que rien ne peut altérer.

On peut donc considérer les pommettes comme la clef de voûte, si j'ose dire, des constructions de la face. Leur ampleur, la fermeté de leurs plans, donnent au visage un caractère d'autant plus imposant que les parties voisines, comme l'arcade sourcilière, le nez, le maxillaire supérieur, sont forcément modelées dans le même accent.

Au point de vue de l'esthétique, qui se confond de si près avec celui de la physionomie, les proportions des pommettes ont la plus grande influence sur la beauté, et quiconque voudra se donner la très douce peine d'analyser et de méditer dans toutes ses parties la figure d'une belle femme, reconnaîtra combien il est vrai de dire que les pommettes sont le chef-lieu de toute jolie figure, le centre où s'engendrent toutes les surfaces, le foyer où viennent converger toutes les lignes.

En général, et à part les cas d'excès, le développement des pommettes indique l'énergie morale aussi bien que la force physique, et se trouve le plus souvent chez des personnes plus positives et vivaces qu'idéalistes ou langoureuses.

Les indications sont contraires lorsque cette partie est peu saillante, que le modelé en est indécis ou irrégulier : dans ce cas on peut tirer à peu près les mêmes conclusions que des mêmes caractères observés sur le front. Les gens faibles, les mystiques, les ascétiques, les sectaires, en un mot les hommes en qui la pensée reflue constamment à l'intérieur ou s'envole hors du monde réel, sont remarquables par le peu de développement de leurs pommettes.

Les artistes de tous les temps n'ont jamais manqué d'observer, dans le choix de leurs types, cette loi physionomique, et après les innombrables dissertations où les critiques ont essayé de caractériser l'œuvre des divers peintres, il serait vrai peut-être d'ajouter, que, rien qu'aux pommettes, on peut reconnaître l'auteur d'une figure.

Les mâchoires. — Quoique la partie inférieure en soit mécaniquement mobile, les mâchoires doivent être plutôt classées parmi les parties fixes du visage, parce que, comme les pommettes, elles marquent les saillies osseuses et concourent avec elles à donner ce caractère solide qui demeure invariable et permanent à travers les transformations des parties mobiles de la face.

Les mâchoires, selon qu'elles sont plus ou moins développées dans un sens ou dans l'autre, fournissent des indices correspondant à ceux qu'on peut tirer des aspects analogues des pommettes : si leur développement, l'ampleur ou la dureté de leur modelé, marquent également l'énergie physique et morale, leur exiguïté, leur délicatesse, trahissent le manque d'énergie active et, par opposition, la prédominance des facultés intellectuelles ou sentimentales.

La mâchoire inférieure. — L'attention se porte en général beaucoup plus sur la mâchoire inférieure, parce qu'elle seule est mobile, parce qu'elle marque le quart du contour du visage, et que ses proportions et ses formes ont une influence plus étendue sur l'effet d'ensemble, tandis que la mâchoire supérieure est engagée dans les joues et les lèvres, et n'exerce aucun mouvement.

Il est de fait que la mâchoire inférieure joue un rôle beaucoup plus apparent. Elle arrive d'ailleurs à prendre dans certains cas une importance extrême, excessive : car si, par son développement et son épaisseur, elle vient à prédominer sur les parties élevées du visage, elle en abaisse, elle en matérialise l'expression.

Elle contribue pour la plus grande part, dans ce cas, à réaliser

l'application du principe que nous avons posé en commençant, à savoir que plus les parties inférieures y prédominent, plus l'expression du visage s'abaisse et se matérialise. Cela est si vrai que, pour caractériser une personne d'une épaisse et lourde incapacité, on dit : « C'est une forte mâchoire. »

La mâchoire inférieure fournit encore, et d'une façon très sûre, une indication sur la force physique du sujet : lorsque les muscles en sont très saillants, renflés en rond, cela dénote une force très grande.

Dans certaines mâchoires moins massives, les muscles, au lieu d'être renflés en long, font saillie par arêtes anguleuses : c'est alors plutôt signe d'énergie morale.

Identité d'expression du mouvement et de la forme. — A ce sujet on peut faire une observation bonne à garder, car elle s'applique à toutes les interprétations physionomiques : c'est que le mouvement, l'accent, qui dans chaque trait expriment à nos yeux tel ou tel sentiment, tel ou tel penchant, sont identiquement les mêmes, soit que le trait soit naturellement ainsi construit, soit qu'il prenne ce mouvement et cet accent sous l'influence passagère du moment. Il résulte donc de cela que, pour le dédain, par exemple, tous les hommes qui voudront exprimer ce sentiment seront obligés de donner à leurs lèvres l'accent et le mouvement que la nature a donnés à son ouvrage lorsqu'elle a modelé les lèvres du dédaigneux.

Eh bien, nous pouvons appliquer cette observation au sujet de la mâchoire inférieure. Lorsque, sous l'influence d'une émotion violente, l'homme veut cependant se contenir, il serre la mâchoire : au milieu du calme affecté de tout le reste du visage, le frémissement des muscles maxillaires produit un grand effet, et d'autant plus grand qu'on y voit, plus clairement qu'on ne saurait dire, s'y concentrer tout l'effort d'une âme prête à éclater.

La mâchoire supérieure. — En ce qui touche la mâchoire supérieure, il faut observer que, si en effet elle est absorbée, à partir des canines, par les masses des joues, toute sa partie antérieure entre les canines détermine le degré plus ou moins grand de saillie, et aussi de hauteur, de la lèvre supérieure. Sans anticiper ici sur ce que nous aurons à dire plus loin au sujet de la proportion des lèvres, notons du moins que la mâchoire supérieure contribue indirectement à faire varier cette proportion.

Prognathisme. — Mais ce n'est pas tout, et dans le prognathisme, c'est-à-dire quand les mâchoires, fortement projetées en avant, poussent au dehors les dents, ce n'est pas seulement la forme de la bouche qui est modifiée par l'avancement des lèvres, mais les dents sont mises à nu ; souvent même, au plus léger mouvement, au moindre sourire, les gencives se découvrent, et la mâchoire supérieure entre ainsi en scène pour mêler à l'expression générale une note commune et grossière qui souvent dépare des visages d'ailleurs agréables. Ce défaut, heureusement, peut être facilement réparé par une légère opération qu'on fait sous la lèvre supérieure.

Les dents. — Les dents, malgré leur nature presque minérale qui en fait en apparence des corps étrangers implantés dans un organisme vivant, jouent cependant un rôle considérable dans la physionomie.

Je ne perds pas de vue que, par un bénéfice dont je ne sais trop s'il faut se réjouir ou s'affliger, ces osselets partagent avec les cheveux le privilège de pouvoir être artificiellement imités, et que dans ce cas leur signification perd singulièrement de sa créance ; mais à part cette objection, l'importance physionomique des dents n'est pas discutable.

Belles dents, vilaines dents. — Des dents blanches et bien rangées donnent à tout le visage un air de fête ; des dents jaunes, branlantes, délabrées, éparses en désordre sur des gencives malsaines, jettent dans l'âme des pensées navrantes de décadence et de dévastation, et l'observateur ne peut s'empêcher de trouver un reflet de ces tristes impressions sur le visage affligé d'un tel désastre.

Ajoutez à cela que, sauf exception, les gens mal dentés, mâchant insuffisamment, digèrent mal, qu'au contraire les belles dents sont un gage presque assuré de digestion admirable, et voilà déjà une raison pour que les mauvaises dents coïncident toujours avec le caractère triste et contraint que la dyspepsie inflige à ses victimes, tandis qu'une belle dentition assure à ses élus une bonne humeur toujours épanouie.

Influence des dents sur le rire. — Il faut de plus noter, et ceci est d'observation, que, par l'effet d'une faiblesse bien excusable, un rien suffit pour faire rire à gorge déployée une personne qui se sait de belles dents, tandis qu'il faut des événements extraordinaires pour

faire ouvrir les bouches mal meublées, et encore a-t-on grand soin de serrer les lèvres, comme lorsque, tout en étant obligé d'ouvrir la fenêtre, on se cache derrière le rideau.

Les grandes dents. — Quoi qu'il en soit, les grandes dents réveillent d'une façon assez marquée des idées de correction, de régularité; elles donnent l'air respectable; loin d'exciter aucun sentiment profane, elles semblent porter l'âme vers les régions calmes où se plaisent les natures consciencieuses. Elles conviennent aux personnages graves et donnent un air de solennité à l'accomplissement des grands devoirs de la vie. Les dents longues sont caractéristiques de la race anglaise, qui est honnête, positive, énergique, et peu sentimentale.

Les petites dents. — De petites dents, bien égales, bien serrées, indiquent en général, d'abord une bonne santé, mais aussi des penchants vers la sensualité. Soit qu'elles favorisent la gourmandise, soit que les gourmands en profitent par leur faute, il est certain qu'ils sont d'ordinaire supérieurement outillés sous ce rapport; on est porté à faire souvent ce qu'on fait facilement et avec plaisir, et voilà, sans plus insister sur cette question de responsabilité, comment les gastronomes sont amenés à faire, le plus souvent qu'ils peuvent, la meilleure chère possible.

Certains savants prétendent, dit-on, que des dents blanches, fines et serrées, indiquent chez la femme un développement extrême, ils vont, m'a-t-on assuré, jusqu'à dire : excessif, de la sensibilité sympathique. Mais je ne suis pas en mesure de contrôler leur opinion, n'ayant pas lu leurs ouvrages.

Grincement de dents. — Dans certains états de rage ou de colère, le grincement des dents vient ajouter à l'expression générale des autres traits une note d'une énergie terrible. D'autres fois elles se montrent à découvert et donnent au visage un air de férocité d'autant plus saisissant que ce mouvement est familier aux animaux irrités ou affamés. C'est pour cela qu'on dit : « montrer les dents ».

L'oreille. — L'oreille, si mobile et si expressive chez les quadrupèdes, semble réduite chez l'homme à un rôle purement passif. Quelques-uns prétendent que chez l'homme primitif, le pavillon, au lieu d'être comme chez nous appliqué parallèlement à la paroi du crâne, s'en écartait et faisait saillie.

Certains peuples, particulièrement de race mongolique ou malaise,

ont les oreilles ainsi plantées. Chez les personnes de notre race où on la rencontre, cette disposition anormale donne au visage un aspect inaccoutumé dont l'effet est par cela même assez difficile à déterminer, mais qui, somme toute, n'est pas favorable et se résume en une impression de sauvagerie, de bestialité.

Les oreilles, n'étant guère qu'un cartilage inerte couvert de peau, n'ont pas d'expression par elles-mêmes. De face on n'en voit que l'épaisseur, de sorte qu'elles font fort peu d'effet.

Quand au contraire on considère la tête de profil, on les voit de face, et leur dimension, l'élégance ou la grossièreté de leurs contours, leur donnent une grande importance dans l'ensemble.

Des oreilles trop grandes, rouges, épaisses, sont considérées comme un indice de lourdeur intellectuelle ; fines, délicates, bien dessinées, comme annonçant un esprit délié. Je ne trouve pas l'observation bien justifiée par les faits : il y a des gens très spirituels qui ont des oreilles énormes, et d'autres très sots qui les ont toutes petites. Ce qui est vrai, c'est que la petitesse des oreilles, comme celle des mains et des pieds, a toujours été tenue pour un signe de race, parce qu'en effet elle donne au visage de la distinction.

Inertie de l'oreille. — Au surplus on ne voit guère comment l'intelligence ou le sentiment pourrait influer sur la forme des oreilles. Sans doute elles sont, comme les yeux, le nez, la bouche et la main, un organe des sens, mais un organe inerte. Si elles ont, dans la surprise ou dans l'attention, un léger mouvement d'élévation, c'est un déplacement presque imperceptible, qui n'ajoute rien à l'expression, et qui fait que nous devons les classer parmi les traits fixes du visage. L'oreille n'est en somme qu'un cornet acoustique ouvert jour et nuit, et qui ne peut rien par lui-même pour entendre plus ou moins bien, tandis que les yeux, le nez, la bouche et la main, sont toujours en mouvement, toujours en quête, et ne cessent d'exécuter toute espèce de manœuvres afin d'assurer l'exactitude des sensations qu'ils sont chargés de recueillir.

Position de l'oreille. — Il faut observer cependant que, malgré leur insignifiance propre, les oreilles peuvent, selon leur position, contribuer à l'accent de la physionomie. Lorsqu'elles sont posées très bas, elles complètent l'expression d'un visage où les traits sont inclinés du centre au dehors, et qui marque peu d'intelligence et d'ac-

tivité : si elles sont posées très haut, elles ajoutent à la vivacité de la physionomie et coïncident presque toujours avec des traits relevés du centre au dehors, ce qui est un signe d'esprit et de gaîté.

Le front. — Un front large ou élevé annonce la largeur ou l'élévation de l'intelligence : un front bas ou étroit donne des indications contraires : voilà la formule générale de l'expression de cette partie.

Mais ici, comme dans tous les traits, cette expression n'est pas uniquement une affaire de quantité : le plus ou moins de saillie des surfaces, la douceur ou la dureté des contours et des angles, la proportion ou la disproportion des détails, et enfin, ce qui est d'ailleurs applicable à tous les traits en général, l'aspect de la peau et le rapport avec les parties avoisinantes, sont autant de causes qui viennent modifier l'expression.

Un front un peu bas, surtout s'il est large, blanc, uni, donne à tou le visage un aspect de calme et de sérénité ; et si, comme il arrive presque toujours dans ce cas, le dessus de tête est en même temps haut et bien développé, l'ensemble de la tête prend une très belle expression.

Coiffure. — Ce développement des parties supérieures a encore un autre effet dont la mode et la coquetterie n'ont pas manqué de tirer avantage ; c'est qu'en donnant beaucoup de valeur aux parties supérieures, il fait paraître plus fins et moins importants les traits inférieurs du visage. Or ces traits, surtout la bouche et le menton, étant ceux qui laissent le plus souvent à désirer, il en résulte que les coiffures tombant sur le front embellissent presque tous ceux qui les adoptent, et voilà pourquoi elles ont tant de succès.

Formes du front. — La forme du front, la direction de ses plans, l'accent de ses courbes, sont déterminés par le type général de la tête. Selon que les traits sont droits, saillants, délicats, grossiers, ronds ou aquilins, le front se modèle dans le même sens. Nous nous bornerons à indiquer les principaux effets d'expression résultant de ces diversités.

Arcades sourcilières. — Lorsque les arcades sourcilières sont saillantes et épaisses, surtout vers le milieu du front ; que l'angle extérieur de cette arcade est fortement marqué, et qu'en même temps les deux bosses du front se dessinent vigoureusement, le front exprime l'énergie, la volonté, la persévérance. Cette expression est presque toujours

confirmée par l'épaisseur des sourcils ; la saillie des arcades donne de la profondeur à l'orbite et, par suite, du feu au regard. La profondeur de l'orbite, à son tour, amène la saillie du nez, qui est presque toujours accompagnée de celle du menton. Et comme, d'autre part, le développement des pommettes est presque toujours égal à la distance entre les deux angles inférieurs du front, on voit combien l'expression de cette partie est liée à celle de l'ensemble.

Des inductions contraires doivent être tirées lorsque le modelé du front manque de saillie ; on voit d'ailleurs alors tous les autres traits s'effacer.

Déformations du front. — Quoi qu'il en soit le front développé est un indice considérable d'intelligence. Mais comme pour tous les traits, c'est à condition qu'il soit régulièrement construit, c'est-à-dire qu'il ne s'écarte pas de cette moyenne de direction, de rectitude, de courbure, de saillie et même de dimension, qui fait à première vue distinguer un trait normal d'une difformité.

Quelque haut ou large qu'il puisse être, le front cessera d'indiquer l'intelligence s'il est bombé ou creux outre mesure, s'il est bourrelé de bosses ou défoncé par des dépressions irrégulières, et l'excès de son développement pourra coïncider avec un abaissement intellectuel indéfini, car on voit des idiots dont le front est d'une grosseur monstrueuse.

Le front dans l'antique. — Si l'on s'en rapporte à l'antique, le front, normalement, devrait être perpendiculaire. Je crois, au moins d'après les observations que chacun de nous peut faire sur le vivant, qu'il serait plus exact de dire qu'il est presque toujours plus ou moins incliné en arrière, rarement en avant. Sans doute l'antique nous présente toujours des fronts perpendiculaires, mais les sculpteurs de ce temps ont pris leurs modèles dans la race grecque, et à moins d'accepter ce type comme un canon absolu pour toute l'humanité, ce qui est difficile, il faut bien tenir compte de l'observation pour établir la moyenne vraie.

Front perpendiculaire. — Quoi qu'il en soit, il y a des fronts perpendiculaires. Ils appartiennent généralement au type brachycéphale, et concourent, par leur accord avec les autres signes propres à ce type, à une expression de calme dans la sensibilité et de solidité dans l'intelligence.

Front incliné. — L'inclinaison en arrière, en allégeant et en dégageant le haut du visage, lui donne de la vivacité. Elle le met en valeur par une autre raison, c'est qu'il se trouve par-là plus éclairé. D'ailleurs cette disposition coïncide presque toujours avec des sourcils, des yeux, des coins de bouche, relevés à droite et à gauche, disposition qui dénote généralement beaucoup d'esprit et d'intelligence. On peut donc dire que le front légèrement incliné en arrière est un signe de supériorité intellectuelle.

Mais c'est à condition, comme toujours, qu'il n'y ait pas excès, sans quoi on se trouve en présence d'un front fuyant dont la direction aplatit et repousse en arrière la masse cérébrale, et qui est au contraire l'indice d'un abaissement pouvant descendre, dans certains types, jusqu'à la férocité bestiale, comme chez Robespierre, par exemple.

En sens contraire, un front légèrement incliné en avant marque d'une manière très imposante la grandeur et la puissance de l'âme. La lumière le frappant moins directement, il est moins éclairé et prend un voile de pénombre. Les anciens ont appliqué cette observation dans leur type de Jupiter, où le front surplombe en avant d'une manière frappante.

Chez les simples mortels qu'il m'a été donné de coudoyer, cette disposition du front m'a toujours paru caractériser plutôt l'orgueil qu'une grande supériorité intellectuelle : je l'ai observée surtout chez certains orateurs boursouflés et vides, chez des poètes incompris et incompréhensibles, et je dois dire que dans tous les personnages auxquels je pense en ce moment, cette variété d'orgueil avait un caractère particulièrement irritant d'insolence et de mauvaise humeur, et qu'il s'accompagnait, dans la plupart des cas, de faiblesse intellectuelle et d'insuffisance du sens moral.

Irrégularités du front. — L'étranglement, l'aplatissement, de la partie supérieure du front, sa dépression latérale trop accentuée, indiquent en général la faiblesse, l'incohérence, la bizarrerie des idées ; ces irrégularités, toutes les fois qu'elles ont pour effet de troubler la pondération et la suite des plans et des surfaces du front, correspondent presque toujours à des irrégularités intérieures.

Peau du front. — L'état de la peau du front donne lieu à des observations analogues. Indépendamment des différences que son modelé

présente, il y a dans la peau, dans les muscles et jusque dans les veines, de cette partie, des diversités qui donnent au front et, par suite, au visage, une expression très différente.

Sa peau fine, claire, unie, étendue sans tension ni tiraillement, est un indice de calme et d'ordre dans la pensée. Si cette peau est épaisse, rugueuse, rouge, froncée par bourrelets, le front prend une expression tumultueuse et agitée qui indique des habitudes de vivacité ou de violence.

Front de l'insolent. — Dans la face de l'insolent, qui est généralement tendue et rouge, le front semble le siège particulier du diagnostic, et le langage usuel l'atteste : on dit de l'audacieux ou de l'impudent qu' « il a du front » ; pour dépeindre un orgueilleux à l'air insultant, on dit qu'il a « le front huilé », parce que la peau de son front reluit comme si elle était couverte d'huile.

Rides du front. — Les rides du front ont la plus grande importance, et rien que leur diversité infinie suffirait à le démontrer, quand on songe que chacune est un véritable graphique d'autant d'impressions et de sentiments différents, et que ces signes éloquents ne sont séparés que par une mince paroi du cerveau qui, on peut le dire, les a tracés.

Pour ma part je me suis demandé bien souvent pourquoi, au lieu de consulter les rides de la main, on n'avait pas songé plutôt à consulter celles du front : je crois que là, au lieu des hiéroglyphes fantastiques qu'on croit débrouiller dans les plis d'une main, on lirait à livre ouvert des inscriptions aussi claires que la pensée dont elles sont la trace. Les vices ont leur stigmate, la douleur a son burin, dont les signes ne trompent pas.

Quoi qu'il en soit, les rides du front, en tenant compte, bien entendu, des conditions du tempérament et des effets de l'âge, sont tout d'abord une marque d'activité intellectuelle ou sentimentale.

Elles manquent presque absolument chez les peuples primitifs ; elles manquent souvent aussi chez les personnes vouées à une vie calme ou contemplative.

Les femmes ont généralement le front moins ridé que les hommes, et cela à proportion que leur vie est plus calme : on peut le remarquer chez les religieuses et les vieilles filles, où ce signe concorde souvent avec un teint clair et reposé.

Les rides les plus significatives du front sont les lignes verticales entre les sourcils, et les rides horizontales au-dessus des sourcils.

Rides verticales. — Les premières, qui sont le résultat d'un froncement fréquent des sourcils, indiquent, si elles sont fines, l'attention habituelle, une légère ironie, parfois une vue un peu courte ; elles sont alors accompagnées d'un plissement de la paupière inférieure, parce que, dans ces cas, l'homme est porté à cligner légèrement des yeux.

Si les rides, au contraire, sont profondes, déterminant entre elles un renflement considérable, et que les paupières inférieures ne soient pas ridées, ce qui indique que le sujet fronce les sourcils sans cligner des yeux, c'est marque d'énergie dans la volonté, signe d'une pensée dominante, d'une idée fixe ; témoignage d'un sentiment profond, pénible ; trace ineffaçable de quelque grande douleur.

L'expression devient plus saisissante et tourne à la brutalité lorsque la ride est réduite à un seul sillon durement tranché entre les deux masses sourcilières. Elle indique alors plutôt une disposition fixe et intime qu'une trace de sentiments ou de pensées laissées par des événements extérieurs.

Les veines frontales. — La grosseur des veines frontales, presque toujours accompagnée de leur gonflement subit à la moindre émotion, donne au front un aspect de force aveugle et peu intelligente, surtout si la peau est épaisse, le teint violemment coloré : sur certains fronts osseux bien développés, aux plans savants, à teinte de vieil ivoire, quelques veines ardoisées courant sous une peau sèche et mate ajoutent singulièrement, au contraire, à l'air d'intelligence du front.

Rides horizontales. — La peau du front, il faut y bien prendre garde, est soumise à deux sortes de traction : l'une, de haut en bas, dans le froncement des sourcils ; l'autre, de bas en haut, quand les sourcils se relèvent. Sans doute la profondeur des rides est en raison composée de ce double tiraillement, le pli occasionné par de fréquents abaissements se creusant encore à mesure que des relèvements se renouvellent : mais avec un peu d'attention on n'aura pas de peine à constater que la disposition et la profondeur des rides ne sont pas les mêmes dans tous les cas.

Lorsque les mouvements d'abaissement sont fréquents, les mouvements d'élévation sont rares et réciproquement, puisque chacun de

ces mouvements caractérise des habitudes d'esprit différentes ; de plus, chez les personnes qui froncent souvent les sourcils, ce froncement est toujours momentané, et la traction ne s'exerce que sur le bas de la peau du front : il en résulte que les rides se tracent immédiatement au-dessus des sourcils et laissent le haut du front uni : elles sont plus fines. Lorsqu'au contraire on relève habituellement les sourcils, la peau du front est refoulée dans toute sa hauteur, et il se fait plusieurs rangs de rides plus profondes.

Or l'élévation momentanée des sourcils, qui en général exprime des sensations vives, des idées subites comme la surprise, la terreur, une douleur violente, devient chez certains sujets une disposition habituelle, et alors, même lorsque la peau du front est au repos, les rides formées par suite de cette habitude ne doivent pas être confondues avec les rides du froncement de sourcils. Elles ont, comme on voit, des causes mécaniques opposées ; elles donnent aussi des signes bien différents.

Signe de la bêtise. — La vanité, la sottise, la naïveté poussée jusqu'à la bêtise, se traduisent sans doute parfois par une espèce de froncement de sourcils bien connu, mais l'épanouissement excessif de la face et, par suite, l'élévation des sourcils, sont tellement reconnus pour le signe classique de la bêtise, que tout le monde, quand on veut la représenter, épanouit sa bouche, écarquille les yeux et relève les sourcils.

Explication. — Tout cet ensemble de mouvements s'explique de la manière la plus précise. La tête est le siège des sens ; c'est par leurs appareils qu'elle perçoit les impressions extérieures : le cerveau sent-il une difficulté à percevoir ces impressions, instinctivement il cherche à ouvrir plus grandes ses communications avec l'extérieur.

Chez les fous, l'élévation des sourcils devient un signe de la plus grande importance. Ce mouvement arrive alors à se fixer en un retroussement violent de toute la peau, qui forme plusieurs rangs de bourrelets ; cela contribue, avec l'état des autres traits, à donner au fou cet air de défi qui domine dans toute sa physionomie.

L'explication que nous venons de donner s'applique ici avec plus de probabilité encore : le cerveau du fou, bouleversé de fond en comble par le désordre de ses sensations et de son intelligence, fait effort sur les instruments des sens pour saisir l'idée qui lui échappe.

LES TRAITS MOBILES DU VISAGE

Nous arrivons maintenant aux traits mobiles du visage, à ceux qui, par le jeu des pièces osseuses, cartilagineuses ou musculaires, dont ils sont formés, exécutent directement des mouvements ou des déplacements.

Nous n'y avons pas placé le front, parce que les mouvements d'élévation ou d'abaissement qui s'y produisent ne sont que le reflux, sur la peau de sa partie supérieure, des mouvements des sourcils. Mais il n'est pas sans intérêt de remarquer que le front, par sa position intermédiaire entre le crâne et la face, et aussi par la nature de ses mouvements, est la transition entre la masse immobile du crâne et la masse mobile de la face.

Les traits mobiles du visage sont, dans l'ordre où nous les examinerons . les yeux, les cils, les sourcils, le nez, la bouche, les joues, le menton, le teint, les cheveux et la barbe.

Des yeux. — Les yeux sont en général considérés comme le trait le plus expressif de la physionomie.

La première raison en est qu'il y en a deux, et que leur effet simultané se trouve tout d'abord doublé.

La seconde raison est qu'ils sont animés de deux mouvements, celui des paupières et celui du globe de l'œil ; on pourrait même compter un troisième ordre de mouvements dans les contractions et les rétractions de la pupille, qui modifient si profondément l'expression du regard.

Pour décrire d'une façon complète la physionomie de l'œil, il faudrait un véritable traité sur la matière, car non seulement l'œil exprime d'une manière saisissante les mouvements de l'âme, mais on lui fait dire une infinité de choses qu'on croit y voir et qui ne sont souvent que dans l'imagination du philosophe, de l'amoureux ou de l'artiste, qui les interroge.

Le regard. — Il faut convenir qu'il est de certains regards dont la profondeur a quelque chose d'effrayant, et que si on compare l'expression des autres traits du même visage, ceux-ci semblent beaucoup moins expressifs.

Vraie cause de l'expression des yeux. — Il faut cependant ne pas se

laisser mener trop loin par cette impression, et prendre garde d'abord que l'effet extraordinaire des yeux dépend en grande partie des traits qui les avoisinent, tels que les sourcils, le front, le nez, et plus encore de la bouche, qui est la moitié de la physionomie.

Il faut ensuite remarquer que les yeux sont la partie la mieux connue, parce que c'est toujours là qu'on se regarde ; que c'est celle qui caractérise le mieux l'individu, parce qu'en la voyant on voit toujours en même temps les sourcils, le front et le nez : et voilà pourquoi on est d'accord qu'un portrait ressemble toujours si le haut du visage est exactement représenté.

Épreuve. — Mais si l'on pouvait ne voir absolument que les deux yeux d'une personne, rien que les yeux, sans les sourcils, non seulement on ne la reconnaîtrait pas, mais on verrait avec étonnement que l'œil le plus beau et le plus expressif n'a guère plus de regard qu'un œil de verre.

Contre-épreuve. — Pour faire la contre-épreuve de cette observation on n'a qu'à regarder de très près les yeux d'une tête peinte ou dessinée. En les comparant à des yeux vivants, on aura peine à comprendre comment l'illusion peut être obtenue, car une grande partie des détails de l'œil vivant sont omis dans la peinture. Et cependant, même dans une œuvre ordinaire, le regard, son expression, sa profondeur qui semble pénétrer jusqu'au foyer intérieur de l'âme, sont aussi saisissants que la nature même : c'est que là, comme sur le vivant, l'œil emprunte son expression à tout l'ensemble des autres traits.

Ensemble oculaire. — Il est impossible d'isoler l'œil des sourcils et des cils, auxquels il emprunte une grande partie de son expression. Sa situation, sa disposition ; la forme et la grosseur, le plus ou moins de saillie, du globe oculaire ; la couleur, la dimension de la prunelle, le plus ou moins d'ouverture de la pupille ; la nuance et l'état du blanc de l'œil et de la peau des paupières ; la forme de ces paupières, leurs mouvements et ceux de l'œil lui-même ; enfin jusqu'au rapport de la couleur des yeux avec celle des cils, des sourcils et des cheveux, voilà autant de caractères dont chacun a une signification d'autant plus sensible que les yeux, point central de la physionomie, sont, ainsi que nous l'avons fait observer tout à l'heure, le trait qu'on connaît le mieux et qu'on interprète le plus volontiers.

Position des yeux. — La situation des yeux, leur distance, leur disposition, varient beaucoup ; chacune de ces variations a une grande importance, parce qu'elles constituent des modifications dans le plan même du type, et par conséquent dans ses caractères essentiels.

Écartement normal des yeux. — Dans la règle, la distance entre les deux yeux, prise au coin de chaque œil à droite et à gauche du nez, doit être égale à la longueur d'un œil d'un coin à l'autre. Mais, en fait, cette proportion se réalise rarement, et les yeux sont toujours plus ou moins rapprochés, plus ou moins écartés.

Rapprochement des yeux. — Le rapprochement s'observe plus souvent dans les visages longs ; l'écartement, dans les visages larges. Des yeux rapprochés acquièrent beaucoup de feu et de vivacité.

Explication. — La théorie de la vision explique à merveille ce résultat : lorsque nous regardons, nous ne voyons très nettement qu'un point et, tout autour, décroissant de netteté jusqu'à finir par s'éteindre, les points environnants. Si donc les yeux que nous regardons sont très rapprochés, bien que nous n'en fixions qu'un à la fois, nous apercevrons l'autre beaucoup mieux.

Il y encore à cela une autre raison non moins décisive : c'est que plus deux objets semblables sont rapprochés, plus chacun d'eux fait d'effet. Si les objets sont dissemblables, leur opposition mutuelle en est augmentée.

Yeux écartés. — Des yeux écartés perdent, au contraire, en vivacité pour gagner en calme et en douceur. Cette disposition, dont les artistes savent tirer des effets heureux pour imprimer de la majesté, de la placidité, à certaines têtes, donne au visage un air de moralité, mais lui ôte de l'intelligence : il est de fait qu'en général elle ne se trouve pas chez des personnes d'une intelligence remarquable. Mais comme cet écartement des yeux marque ordinairement la douceur et la sagesse, un honnête homme peut encore s'en contenter.

L'orbite. — Le plus ou moins de profondeur de l'orbite influe extrêmement sur l'expression des yeux.

Yeux enfoncés. — Des yeux enfoncés prennent une énergie et une profondeur qui se répandent sur toute l'expression de l'ensemble. On reconnaît généralement à ce signe une nature ardente, un cœur sensible, une volonté ferme, un caractère marqué en tout. Les bilieux et les

nerveux, à raison de l'accent particulier de leur ossature, présentent souvent cette disposition.

D'une manière plus générale on peut observer qu'elle se rencontre presque exclusivement chez les dolichocéphales, où elle coïncide avec le rapprochement des yeux, tandis qu'elle est plus rare chez les brachycéphales, qui ont les yeux plutôt écartés. On peut même tenir pour constant que jamais des yeux saillants ne sont rapprochés, et que jamais des yeux enfoncés ne sont écartés.

Yeux saillants. — La saillie du globe oculaire, qui, lorsqu'elle est modérée, rend l'œil vif, clair et brillant, lui donne un aspect vitreux lorsqu'elle devient excessive, et imprime à tout le visage un air de stupéfaction, d'ahurissement, qui ne se rencontre pas souvent chez une personne intelligente.

Symbolisme et lumière. — Ces différences d'effet ne s'expliquent pas seulement par le symbolisme naturel de la saillie, qui éveille le sentiment positif de la matière, ou de la profondeur, qui éveille celui plus vague d'un espace indéterminé : les différences de lumière y sont pour la plus grande part. L'œil enfoncé est plus voilé d'ombre, et cette ombre fait valoir son éclat ; l'œil saillant, s'il l'est modérement, est éclairé : s'il l'est excessivement, il détonne sur le reste du visage, et l'effet est défavorable.

Horizontalité de l'œil. — Dans la disposition absolument normale, la ligne droite allant d'un angle à l'autre de l'œil est horizontale. Cette disposition ne se rencontre que chez l'homme, et elle lui est tellement exclusive qu'on peut la compter, suivant moi, comme un des caractères qui le distinguent des autres animaux.

Ses variations. — Mais cette horizontalité, pas plus que les autres caractères, n'est mathématiquement égale chez tous les individus, et de même qu'il se trouve des hommes qui n'ont pas d'intelligence, qui marchent courbés, ou dont les mains sont mal conformées, de même il en est chez qui la ligne des yeux est plus souvent inclinée vers le nez ou vers les tempes.

Inclinaison convergente. — Dans le premier cas, l'inclinaison donne à l'œil beaucoup de finesse et de vivacité ; et comme cette disposition coïncide presque toujours avec une direction analogue des sourcils, des narines et des coins de la bouche, qui est un signe d'esprit, elle donne les mêmes indications.

Inclinaison divergente. — Lorsque au contraire les yeux sont abaissés vers les tempes, si ce mouvement est excessif il marque une dépression notable dans l'intelligence : c'est ce qui fait « les yeux bêtes », comme on dit. Mais si l'abaissement est modéré, particulièrement s'il est accompagné d'un long pli de la paupière, c'est signe de penchant à la volupté, et l'œil prend une expression de puissante douceur.

Grandeur des yeux. — On peut dire qu'en général la grandeur des yeux indique l'intelligence et que leur petitesse donne une indication contraire. Mais ici comme toujours l'excès de grandeur dépasse la portée de l'expression, et lorsque l'œil est par trop grand il finit par perdre sa valeur pour se noyer dans une espèce de vague et de langueur.

Explication de l'effet. — On peut aisément rendre compte de cet effet. Dans des yeux excessivement grands, il y a beaucoup de blanc; l'ombre des paupières n'en adoucit qu'une partie, et la prunelle, qui paraît proportionnellement plus petite, parcourt à travers ce blanc, dans les mouvements de l'œil, des espaces plus grands ; elle se déplace donc plus vite, et ce va-et-vient continuel, désagréable à voir, ôte au regard de son expression.

La prunelle ou iris. — La couleur de la prunelle présente un nombre infini de variétés, et ce serait beaucoup dire que de prétendre assigner à chacune de ces mille nuances une signification particulière.

Cette couleur, qui le plus souvent est en rapport avec celle des cheveux et des sourcils, est par-dessus tout un indice du tempérament ; mais à part les variétés et les anomalies, les nuances ne peuvent donner que des indications bien aventurées, surtout si l'on tient compte des préventions que l'ensemble des traits donne nécessairement.

Autant qu'il est permis de préciser au milieu des innombrables variétés qu'il offre, l'œil est généralement clair chez le sanguin, foncé chez le bilieux, vivement nuancé chez le nerveux, et faiblement coloré chez le flegmatique.

Ces colorations correspondent très probablement à des modes d'activité différents dans la circulation et l'innervation. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que cette classification des tempéraments est loin d'être absolument physiologique, et qu'on n'en peut pas déduire des observations tout à fait scientifiques : mais nous avons à faire ici plus d'art et de philosophie que de science.

Prunelles claires. — Les yeux clairs, soit bleus, soit gris, soit fauves, indiquent en général plus d'aisance et de vivacité que de sensibilité ou d'intelligence.

Prunelles foncées. — Les yeux foncés, bleus, gris, bruns, noirs, verts, marquent l'intensité du sentiment, l'énergie de la volonté, la profondeur des conceptions.

Prunelles nuancées. — Les yeux nuancés, et plus particulièrement les yeux pers, c'est-à-dire mêlés de vert et d'orangé tournant plus ou moins au gris, au bleu ou au noir, indiquent l'excès dans le sentiment, une volonté irrégulière et disproportionnée, de l'esprit, de l'élévation dans les idées et souvent de la faiblesse dans le caractère.

Prunelles pâles. — Enfin les yeux pâles, peu colorés, sans expression et sans éclat, se rencontrent d'ordinaire chez des personnes à intelligence lourde ou faible, à sensibilité émoussée, à caractère plutôt inerte qu'énergique.

Rapport des prunelles avec le tempérament. — On voit qu'en somme toutes ces inductions correspondent assez exactement à celles que fournit le tempérament, parce qu'en effet c'est le tempérament surtout qui donne la couleur aux yeux.

Pour avoir toute leur valeur, il faudra sans doute qu'elles coïncident avec des signes physionomiques concordants ; mais c'est ce qui arrivera la plupart du temps.

Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que la multiplicité des nuances de l'œil doit inspirer une grande réserve, car il est probable qu'on y trouve plus de diversité encore que dans les caractères.

Prunelles disparates. — C'est surtout en matière de coloration que l'on doit être sobre de théories, car c'est là que la nature se livre aux écarts les plus capricieux. Ainsi, pour le sujet qui nous occupe, un physionomiste, s'il ne s'en rapportait qu'à la couleur de l'iris, serait bien embarrassé pour interpréter d'après ce signe le caractère d'une personne qui a un œil bleu et un œil noir, comme cela se rencontre quelquefois.

Dimension des prunelles. — La dimension des prunelles a beaucoup d'importance dans l'effet du regard. Lorsque la prunelle est grande, elle y donne une expression de calme et de puissance ; lorsqu'elle est petite, et particulièrement si l'œil est foncé, ses déplacements se marquent davantage, et le coup d'œil est plus vif.

La pupille. — Enfin l'ouverture de la pupille fournit des indications que le physionomiste ne doit pas négliger, et qui pour le médecin deviennent des symptômes de première importance. Les pupilles dilatées donnent à l'œil quelque chose de vague, qui rend le regard vide et sombre ; au contraire, lorsque la pupille est étroite, l'expression de l'œil en devient plus précise et plus ferme.

Pupilles dilatées. — La dilatation momentanée de la pupille est un signe de défaillance, de vive émotion, de terreur. En physiologie, elle est expliquée par le relâchement des freins que le grand sympathique fait fonctionner sur certaines parties du système musculaire. La prunelle est un écran circulaire percé d'un trou, et qui ne reste tendu que par la traction contraire d'un anneau musculaire central, traction que le grand sympathique maintient ; si, par suite d'un trouble quelconque, le grand sympathique cesse d'agir, la pupille est abandonnée à elle-même, elle se rétracte vers ses bords, et son trou central, qui est la pupille, s'élargit.

Action des maladies et des poisons sur la pupille. — Certaines maladies, l'action de poisons tels que la belladone, par exemple, déterminent un élargissement de la pupille. Ce signe est également un des diagnostics les plus constants et les plus assurés de la folie, lorsque les pupilles sont inégales.

Le blanc de l'œil. — L'état et la couleur du blanc de l'œil ne sont pas sans une certaine importance dans la physionomie. Lorsqu'il est bien pur et bien blanc, c'est signe de bonne santé, de vie régulière et calme, de circulation facile : au contraire, chez les personnes d'un tempérament échauffé ou malsain, qui boivent ou mangent outre mesure, qui sont violentes de caractère, disposées aux congestions, le blanc de l'œil est presque toujours injecté, marbré de veines rouges ou bleues, épaissi ou sillonné de filets jaunâtres.

Nuances, variations. — Bien que sa véritable nuance soit modifiée pour notre vue par le contraste de la couleur des prunelles, le blanc tire plus ou moins sur le jaune chez les bilieux. Il en est de même chez les nègres, dont les yeux sont très injectés quoiqu'ils paraissent si blancs par leur opposition à la couleur de la peau.

Les paupières. — La disposition et la forme des paupières ont encore plus d'importance. C'est d'abord ce qui décide de la grandeur ou de la petitesse de l'œil ; c'est aussi ce qui lui donne sa forme.

Œil long, œil rond. — Selon que la tranche de la paupière est plus ou moins courbée, l'œil est en amande ou rond. Dans le premier cas il a plus de douceur et d'élégance et indique plutôt des penchants analogues, confirmés d'ailleurs par l'expression de l'œil et des autres traits, presque toujours fins et allongés.

L'œil rond a plus de fixité, plus d'énergie : c'est l'œil de l'homme positif et froid ; on le rencontre le plus souvent dans le visage rond ou carré du brachycéphale.

Paupière longue. — Lorsque la peau de l'arcade sourcilière ne la couvre pas de ses replis, la paupière est longue, c'est-à-dire que son cartilage, monté sur le globe de l'œil, se détache en hémisphère ; et lorsque la paupière s'abaisse, cette saillie, en se développant, donne au regard une expression superbe de grâce, de pudeur, chez les femmes, de distinction et de dignité chez les hommes.

Paupières courtes, minces, épaisses, fines, fortes. — Des paupières courtes, confondues dans la masse de l'orbite, ôtent au contraire à l'œil une grande partie de sa finesse et de son expression.

Des paupières trop minces rendent l'œil plat et vitreux ; trop épaisses, elles en éteignent l'éclat, tandis que, fines, elles y ajoutent de la délicatesse, et fortes, de l'énergie et de la profondeur.

Couleur de la peau des paupières. — La couleur de la peau des paupières a aussi une influence très grande sur l'ensemble des yeux. Des paupières rouges, ridées, larmoyantes, y donnent, ainsi qu'à tout le visage, un air de maladie, de faiblesse, d'aigreur. Des paupières trop blanches éteignent l'éclat du regard ; roses, elles l'animent ; brunes, elles lui donnent une si étrange profondeur, que bien des femmes, surtout en Orient, se les noircissent avec le kheûl pour obtenir cet effet.

Explication de l'effet des paupières. — Tous ces effets s'expliquent par le plus ou moins d'ombre portée que les paupières jettent sur le globe de l'œil. Cette ombre a sa juste mesure dans la moyenne hors de laquelle tout tombe dans l'excès.

Ouverture et tranche des paupières. — La netteté de la tranche des paupières, la hardiesse et le beau développement des courbes de son ouverture, sont un des signes qu'on rencontre le plus souvent chez les artistes. J'oserais presque dire que, des nombreux artistes que je connais, il n'en est pas un qui ne présente ce signe.

On peut tenir pour certain que l'œil de l'artiste, tant par une aptitude naturelle que par suite d'études et de préoccupations constantes, devient chez lui un organe prépondérant où doivent se concentrer de plus en plus toute son intelligence et toute sa sensibilité ; comment pourrait-il se faire qu'une conformation et un aspect particulier ne fussent pas le résultat d'une aptitude native développée par le travail et la contemplation ?

Peau de l'orbite. — La peau de l'orbite, que l'on confond trop souvent avec la paupière, contribue pour une grande part à l'expression et à la forme de l'œil.

Hors les cas très rares où elle laisse voir la paupière dans toute sa hauteur, elle la voile plus ou moins d'un repli qui tantôt forme bourrelet, tantôt tombe comme une espèce de draperie.

Bourrelet, bouffissure. — Tant que le bourrelet laisse bien se dessiner le bord de la paupière, l'œil n'y perd pas de sa vivacité et même il en peut prendre un peu d'énergie : mais si la peau est bouffie et déborde jusqu'à couvrir le bord, l'œil se rapetisse, le regard s'éteint, et l'expression du visage se déprime et s'alourdit.

Draperie. — Au contraire lorsque la peau forme un pli penchant vers le coin extérieur de l'œil, le regard prend un air de calme et de réflexion, et ce signe est considéré généralement comme indiquant la prudence. On peut observer ce trait dans beaucoup de portraits de Rigaud : il donne beaucoup de dignité à la physionomie.

C'est exactement l'effet de la draperie : contraster par des lignes et des masses d'accent différent, voiler les parties accessoires, et faire ressortir d'autant mieux l'objet central du tableau.

Les cils. — Les cils, lorsqu'ils sont bruns, ajoutent à l'expression du regard, que cette expression soit douce ou énergique : cet effet est donc relatif ou subordonné. Il résulte d'abord de l'opposition de leur ligne, qui marque nettement l'ouverture de l'œil ; il résulte aussi de l'ombre qu'ils projettent sur le blanc et sur la prunelle.

Les cils extrêmement longs ne se trouvent jamais chez des personnes d'une intelligence exceptionnelle.

Les cils clairs ne modifient pas sensiblement l'effet des yeux. Les cils blanchâtres, enfin, leur ôtent une grande partie de leur expression et donnent au regard un caractère confus, farineux, brouillé, qui ne coïncide pas souvent avec une intelligence bien vive.

Les sourcils. — Les sourcils, au contraire, ont une importance considérable, non seulement par l'éclat et la vivacité qu'ils peuvent donner aux yeux, mais par leur expression propre. C'est un trait qui marque vivement la physionomie, parce qu'il trace en quelque sorte, par sa disposition et par ses formes, le plan du type, et cela à proportion que le type est plus accentué.

La courbure et l'ampleur de la ligne des sourcils sont un des signes les plus assurés de l'énergie et de la stabilité du caractère.

Leur finesse, lorsqu'ils diminuent en pointe, indique la subtilité de l'esprit.

Des sourcils épais et bien fournis, horizontaux, marquent la force, le calme, la patience.

Si leur épaisseur devient excessive, que le poil en soit inégal et hérissé, c'est signe d'une intelligence lourde, de penchants matériels.

Les sourcils relevés vers les tempes indiquent l'esprit ; abaissés vers les tempes, la faiblesse de caractère et d'intelligence.

Les sourcils en accent circonflexe, c'est-à-dire rapprochés et relevés au-dessus du nez, indiquent la prétention, l'orgueil.

Des sourcils de peu de longueur, formant deux touffes isolées au milieu de l'arcade sourcilière, et placés très haut, sont signe de gaîté, de légèreté d'esprit et de caractère.

Enfin des sourcils en arc de cercle très large et très arrondi donnent au visage un air d'étonnement et de naïveté que les personnes intelligentes présentent rarement.

La nuance plus ou moins foncée des sourcils donne, comme pour les cils, plus ou moins d'énergie à ces effets.

Rapport de couleur entre les yeux et les cheveux. — Les rapports d'analogie ou d'opposition entre la couleur des yeux et celle des cheveux produisent des effets tantôt simples, lorsqu'il y a analogie, tantôt complexes, lorsqu'il y a opposition.

Dans le premier cas, lorsque les yeux et les cheveux sont très foncés ou très clairs, l'expression et le caractère donnés par ces nuances prennent plus d'énergie et d'unité : dans le second cas, au contraire, les valeurs gagnent d'autant plus que l'opposition est plus marquée, mais en même temps l'effet physionomique se décompose en deux parties, l'une produite par la nuance des cheveux, l'autre, par celle des yeux.

Il en résulte tantôt l'accord, comme lorsque les bruns ont les yeux bleus, ou encore lorsque les blonds les ont bruns ; tantôt une dissonance plus ou moins étrange, plus ou moins désagréable, lorsque les yeux d'un brun sont jaune clair ou vert émeraude, lorsqu'un roux les a très noirs.

Bien que ces oppositions de couleur entre l'œil et les cheveux doivent être considérées surtout comme des anomalies, elles ne sont pas sans portée physionomique.

Bruns aux yeux bleus. — Les yeux bleus chez les bruns, surtout si la nuance en est très claire, donnent au visage un air de franchise généreuse chez l'homme, de droiture et de candeur chez la femme : au point de vue de la beauté, c'est une des plus douces combinaisons de la nature.

L'opposition d'yeux très noirs avec des cheveux très blonds, tout en produisant aussi d'admirables effets de beauté, a quelque chose d'étrange : les yeux noirs ont moins de regard que les bleus, et marquent par eux-mêmes l'énergie : à côté de ces cheveux blonds, au milieu d'un visage pâle ou très clair, ils sont comme une énigme, comme un mystère, qu'il n'est pas toujours facile de démêler, surtout dans un visage de femme, surtout quand la beauté vient aggraver et multiplier les dangers d'une erreur de diagnostic.

Roux aux yeux noirs. — Des observations analogues peuvent être faites sur la combinaison d'yeux noirs avec des cheveux roux, où l'effet est encore plus étrange.

Tout bien considéré, et autant que j'en ai pu juger par mes observations personnelles, j'ai toujours trouvé, dans les personnes blondes ou rousses à yeux noirs, beaucoup d'élan, une volonté fantasque, des affections violentes, un tour original dans l'esprit, de l'aptitude aux arts, du goût pour le plaisir, une grande hardiesse d'intelligence : enfin quelque chose comme les qualités de ces magnifiques chevaux alezans que tout le monde veut monter et qui jettent tout le monde à terre.

Le nez, son importance au point de vue de la physionomie, de la beauté et de l'anthropologie. — Le nez, comme chacun sait, est au milieu du visage, et cette position suffit déjà pour expliquer l'importance de son rôle dans l'ensemble, surtout si on se rappelle qu'on ne peut pas regarder les yeux sans le voir du même coup d'œil. Il est vrai

qu'on voit aussi le front et les joues, mais ce sont des parties pleines et uniformes, tandis que le nez est saillant : c'est le point culminant du visage, si bien même qu'on peut compter cette disposition comme un des caractères exclusifs de l'homme, car chez tous les animaux le nez est empâté dans la face.

Enfin le nez est un trait osseux dans sa partie supérieure, ce qui lie intimement ses formes à celles des autres traits osseux, c'est-à-dire du crâne, du front, des tempes, des pommettes, des mâchoires et du menton ; et comme il est en saillie avancée, il arbore, pourrait-on dire, au plus haut degré d'évidence le caractère du type.

Le nez, au point de vue anthropologique, a donc une très grande signification.

Au point de vue de la physionomie, il n'en a pas moins, et cela par deux raisons.

La première, c'est que s'il est osseux à la base, son extrémité est cartilagineuse, et, de plus, mobile, tellement mobile que ses mouvements s'étendent à toute sa hauteur.

La seconde raison est que le nez, étant par sa position centrale en continuité directe avec le front, les sourcils, les yeux, les pommettes, les joues et la bouche, c'est-à-dire avec tous les traits, sauf le menton, les oreilles et les mâchoires, exerce sur chacun de ces traits un effet d'harmonie ou de contraste d'autant plus décisif qu'il se produit au contact : et nous avons vu, à propos des yeux, que plus les objets sont rapprochés, plus leur opposition ou leur accord s'accentue.

L'ensemble de ces considérations montre du même coup comment la forme du nez doit avoir autant d'influence sur la beauté que sur l'expression. Les mêmes raisons expliquent comment la ressemblance d'un portrait dépend en si grande partie de celle du nez : le nez est le plus caractéristique des traits ; dans les caricatures, c'est là qu'on force le plus l'exagération.

Éléments de l'analyse du nez. — Les expressions de grandeur ou de petitesse ne suffisent pas pour analyser les dimensions du nez, car il faut considérer sa longueur de haut en bas, sa largeur en travers, sa saillie en avant, outre qu'il varie en développement à divers points de sa masse. Les narines et le bout du nez n'offrent pas moins de diversité.

Nez long. — Un nez long indique l'intelligence sérieuse et le senti-

ment grave : un nez court, moins d'intelligence et des sentiments plus variables. Si le nez devient très long, le visage prend un air de recueillement, d'abattement : c'est ce qu'on exprime en disant, d'une personne qui éprouve une déception, qu'elle « allonge le nez ». Cela s'explique d'ailleurs : dans ce cas on baisse la tête, et le nez se découvre dans toute sa longueur.

Petit nez. — L'extrême petitesse du nez est reconnue au contraire comme un signe de sottise : on dit : « faire voir à quelqu'un son nez camus », pour signifier qu'on lui montre qu'il n'est qu'une bête.

Nez large. — Si le nez est long et large, c'est marque de force, de solidité de caractère ; s'il est long et mince, c'est signe de prudence, de rectitude d'esprit. S'il est à la fois court et large, il indique une intelligence et une sensibilité grossières ; court et étroit, il ôte à la physionomie toute animation, et le visage trahit une insignifiance et une faiblesse d'esprit et de cœur que l'observation du sujet confirme presque toujours.

Nez fin, nez épais. — La finesse ou l'épaisseur transversale du nez donne des indications analogues à celles qu'on peut tirer de la grosseur ou de la petitesse de son ensemble : nez fin, intelligence déliée ; nez épais, intelligence lourde.

Saillie du nez. — Le plus ou moins de saillie du nez, surtout dans sa partie osseuse, donne plutôt une mesure d'énergie générale qu'une détermination d'aptitude spéciale. Cette saillie est à son plus haut degré dans le type aquilin, qui est généralement celui des hommes d'énergie.

Profondeur des orbites. — Le plus ou moins de profondeur des orbites détermine une saillie proportionnelle de la partie haute du nez ; le plus ou moins de rapprochement des yeux laisse plus ou moins d'épaisseur à cette partie.

Si elle est saillante, le nez prend une énergie pénétrante dans l'expression ; le regard est alors ingénieux ; si elle est épaisse, c'est l'énergie calme.

Nez droit. — Lorsque, comme dans l'antique, le haut du nez continue le front par une ligne droite, le visage prend un caractère d'ordre et d'harmonie, mais il perd en vivacité pour gagner en sérénité. A moins que les autres traits n'en contre-balancent l'effet, cette disposition indique une intelligence et une sensibilité tout au plus moyennes.

Bout du nez. — On peut dire de l'extrémité du nez à peu près de même que de son épaisseur et de sa saillie : plus cette extrémité est fine, délicatement modelée, mobile, plus on en peut inférer d'augures favorables pour la supériorité sensitive et sentimentale.

J'ai connu un homme d'une intelligence tout à fait extraordinaire, doué en même temps des plus nobles facultés affectives, et qui avait un nez si long, si fin, si parlant, oserai-je dire, que ses enfants devinaient, aux mouvements de ce nez, si leur père parlait sérieusement ou par plaisanterie.

Formes diverses du nez. — Le nez aquilin, avons-nous dit, caractérise en général les natures énergiques ; nous pouvons ajouter qu'il est, sauf l'exception de la phtisie, un signe de longévité. Il accompagne le plus souvent la grandeur de la stature : les géants ont presque tous le nez aquilin. Le nez plus ou moins droit est un trait de forme et de direction moyenne, qui ne signifie pas grand'chose sous ce rapport : la forme générale, l'insertion avec le front, et la disposition des narines, peuvent seules en compléter l'appréciation.

Nez retroussé. — Le nez retroussé, qui coïncide presque toujours avec une mine éveillée et des traits à l'avenant, est signe de légèreté d'esprit, de franchise, de gaîté, de bon caractère.

Nez camus. — Le nez camus est celui qui manque de saillie et qui semble aplati. Cette disposition est si généralement tenue pour signe de niaiserie, qu'on dit « être camus, être bien camus », dans le même sens que « rester sot » ou « être bien attrapé ».

Nez épaté. — Un nez épaté est encore plus aplati que le nez camus : c'est un signe de lourdeur, de stupidité grossière. Dans le jargon parisien actuel, « épater » quelqu'un, c'est l'écraser, l'assommer, d'étonnement ou d'admiration, comme fait au nez un coup de poing qui l'épate.

Nez pendant. — Le nez pendant se trouve particulièrement chez des personnes portées à la tristesse, aux idées noires : c'est par excellence le nez du pessimiste et du misanthrope.

Nez crochu. — Crochu, ce trait signifie de la raideur, de la dureté, une certaine bizarrerie de caractère, surtout si les arêtes sont tranchantes et sèches.

Nez de travers. — De travers, il donne au visage une expression apparente de méfiance, parce que le visage a l'air de nous regarder de

travers. Bien que cette irrégularité doive être surtout considérée comme une déviation presque mécanique, on peut appliquer ici une observation assez digne d'attention : c'est qu'en général les écarts des traits, lorsqu'ils sont suffisamment marqués, correspondent à un défaut d'équilibre dans les sentiments ou les penchants que ces traits exprimeraient dans un visage normal.

Narines larges. — Les narines larges sont par elles-mêmes un instrument bien disposé pour la respiration ; elles se rencontrent presque toujours avec des yeux grands, bien ouverts, une bouche grande aussi et bien fendue : elles caractérisent donc ce qu'on appelle une nature en dehors, disons le mot : ouverte, c'est-à-dire la gaîté, la bonne humeur ; elles ont de plus une signification particulière, et elles décèlent un vif penchant à l'amour. Quand cette disposition s'exagère, elle peut aller jusqu'à caractériser la violence et la cruauté.

Narines longues. — Lorsque l'ouverture de la narine est développée en longueur, c'est signe d'un odorat fin et d'une intelligence supérieure. Les anciens avaient noté cela : Phèdre, dans une de ses fables, qualifie Ésope de *naris emunctæ senex*, c'est-à-dire vieillard à la narine bien mouchée, bien évidée.

Narines pincées ou sèches. Le nez de Louis XI. — Les narines pincées et sèches expriment la concentration, la patience ferme, la dissimulation, la froideur calculée du caractère : les avares, les fanatiques, les ascètes, les misanthropes, portent ce signe, qui dans certaines combinaisons avec d'autres signes, peut devenir un indice de cruauté froide et réfléchie. Le nez de Louis XI en est un exemple très déterminant.

Mode d'insertion du nez. — Le mode de son insertion dans les joues fournit encore des diversités notables dans l'expression du nez. Si le corps du nez se détache franchement de la masse, et que les contours des narines soient bien nets et bien fouillés, l'expression propre du trait en lui-même se dégage nettement : si au contraire les narines sont empâtées dans les joues, que le corps du nez soit comme engorgé, il en résulte un aspect lourd et confus qui se répand sur tout le visage.

Principe de la netteté de l'expression. — Ces observations nous fournissent l'occasion de poser encore un principe général : c'est que plus un trait est nettement déterminé dans sa masse et dans ses lignes,

plus son expression propre prend de force et de précision, et plus, en même temps, chacun des autres traits, et l'ensemble à son tour, en prennent aussi. Car c'est une loi de la nature que la beauté, l'ordre et l'harmonie s'établissent et s'achèvent d'autant plus parfaitement que chaque chose se montre mieux telle qu'elle doit être pour remplir son office.

La peau du nez. — Bien qu'en général la peau du nez participe à la teinte générale des joues, des causes de diverse nature viennent quelquefois y donner une teinte très différente ; chez les personnes pâles ou maigres, c'est à peu près celle du front ; chez les personnes colorées, grasses ou couperosées, elle est plus approchante de celle des joues.

La circulation est à peu près aussi active dans le nez que dans les joues : aussi, par le froid ou la chaleur, voit-on ces deux traits rougir également. La couleur du nez est donc avant tout une affaire de teint.

Cependant lorsque cette couleur est extrêmement blanche ou extrêmement rouge, elle peut indiquer : dans le premier cas, un excès de sensibilité nerveuse, la pauvreté du sang, ou bien une tendance habituelle à la concentration, au mysticisme ; dans le second cas, l'échauffement et l'aigreur du sang, une irritation de l'estomac, mais rien qui ait rapport au caractère ou aux penchants.

Enfin, lorsque le nez est violet et couvert de gros bourgeons bleuâtres qui dans ce cas se reproduisent sur les lèvres, on peut presque à coup sûr affirmer que le sujet boit beaucoup de vin rouge : le nez est-il au contraire veiné de bleu, d'un rouge clair piqueté de points plus foncés, c'est le « petit vin blanc du pays » qui donne la teinture. Dans ces deux cas le nez perd son titre pour prendre la qualification de « trogne ».

La bouche. — La bouche est sans contredit le trait le plus expressif du visage. Il y a à cela plusieurs raisons.

D'abord elle est plus mobile qu'aucune autre partie, parce qu'elle a des muscles qui non seulement la font mouvoir dans toutes les directions, mais qui de plus lui permettent à la fois de s'agrandir, de se rétrécir, de s'arrondir, de s'allonger, et enfin de se déplacer tout d'une pièce, à droite, à gauche, en haut, en bas, en biais, tout en restant plus ou moins ouverte, plus ou moins arrondie.

De plus l'ensemble de la bouche ne se compose pas seulement de deux lèvres ayant chacune des effets propres : les dents, ainsi que nous l'avons vu, concourent pour une grande part à l'aspect et à l'expression des lèvres, et il n'est pas jusqu'à la langue qui, à de certains moments, promenée sur les lèvres ou pointant entre les dents, ne vienne ajouter une note très vive et très expressive aux signes de la préoccupation, du dédain ou de la moquerie, par exemple.

Ce n'est pas tout : la bouche est l'instrument de la parole, le porte-voix du cri, l'embouchure de la respiration, le vestibule de la nutrition, l'organe du goût, et pour tout dire enfin, le siège du rire et le sanctuaire du baiser.

On le voit, la vie tout entière voltige sur les lèvres de l'homme ; elle y passe et repasse à chaque fois qu'il respire : voilà pourquoi la nature, en concentrant là tant de facultés, a dû y montrer, tellement au vif, l'image visible de tous les mouvements de l'âme.

Grande bouche, petite bouche. — L'extrême grandeur ou l'extrême petitesse de la bouche est un excès qui, comme tous les excès, constitue un signe défavorable ; dans les deux cas, la bouche perd toute expression : la trop petite est d'un niais, la trop grande, d'un nigaud.

En dehors de ces écarts, les petites bouches sont plus fines, les grandes bouches, plus intelligentes. Mais la dimension n'est qu'un des moindres éléments de l'expression : la coupe, le modelé, la consistance, de chacune des deux lèvres, leurs formes respectives, et surtout la disposition du lobe central et des coins, font varier à l'infini les effets, sans parler des mouvements que chaque personne, suivant son caractère et les influences extérieures, imprime à ses lèvres.

Coins de la bouche. — La disposition des coins de la bouche, avec leur prolongement en arrière et en dessous, fait la moitié de l'expression de ce trait.

Lorsque cette partie est doucement et délicatement modelée, elle est un signe sûr de douceur et de grâce dans le caractère. Les gens durs, violents, sévères, portent, on peut le dire, toute leur énergie dans les coins de leur bouche. Ce trait se voit très accusé chez les Bretons et chez les Espagnols du midi. En sens contraire il arrive que la commissure des lèvres se prolonge par un simple sillon presque horizontal, très léger, qui se perd mollement dans la peau des joues ; presque toujours les coins extérieurs des paupières offrent alors

la même disposition ; il en résulte, pour la bouche et pour les yeux, une expression d'un charme infini.

Cet indice est d'autant plus essentiel à noter, que cette partie de la bouche, étant manœuvrée par plusieurs muscles, est peut-être la plus difficile à tenir en bride, et c'est elle qui trahit le plus souvent son homme.

Bouche abaissée aux coins. — Une bouche descendant du centre vers les coins indique du sérieux, de la gravité, de la tristesse ; le chagrin, comme nous le savons tous, hélas ! par notre propre expérience, produit naturellement cette disposition des lèvres.

Bouche relevée aux coins. — Lorsqu'au contraire les lèvres sont naturellement relevées vers les coins, ce qui se rencontre d'ordinaire avec des narines, des yeux et des sourcils relevés de même, c'est signe d'esprit, d'intelligence vive, de gaîté.

Bouche serrée. — Il est des personnes qui ont habituellement les lèvres serrées en rond comme une bourse à coulisse : c'est signe d'attention, de concentration habituelle, de souffrance physique, de chagrin, de constipation... Comme degré d'intelligence, cela n'a pas de portée.

Bouche béante. — D'autres personnes laissent pendre leur lèvre inférieure et ont ainsi la bouche souvent béante : comme signe habituel, cela marque un laisser-aller moral et intellectuel ; comme signe accidentel, c'est un effet de la surprise, de l'abattement, de la consternation, de l'incertitude.

Lèvres entr'ouvertes. — Mais il en est autrement lorsque, dans un mouvement rapide de surprise, de reproche, de crainte, de colère, les lèvres s'entr'ouvrent : dans ce cas elles sont soutenues, plus ou moins contractées, souvent même agitées d'un tremblement convulsif ; elles expriment alors les sentiments que nous venons d'indiquer. Et si, au lieu d'être l'effet d'un état passager de l'âme, cette disposition des lèvres est habituelle au sujet, elle est l'indice d'une imagination ardente, de sentiments tumultueux, d'une intelligence active et profonde, d'un caractère résolu. C'est un des moyens dont les acteurs tragiques se servent le plus souvent lorsqu'ils jouent des rôles de traîtres ou de tyrans.

Modelé des lèvres. — Le modelé des lèvres diffère beaucoup, et change le caractère de la bouche. Lorsqu'il est ferme, tranché, il donne, selon le degré, de l'énergie ou de la dureté à l'expression ;

lorsqu'il est moelleux, indécis, il l'adoucit ou l'efface. Mais comme ces différences tiennent en grande partie à la consistance de la peau et des tissus, elles sont surtout une affaire de tempérament et de race, et il ne faudrait pas y attacher une signification absolue.

Principe de la prépondérance individuelle. — Nous trouvons en effet ici le lieu de placer une observation générale dont il faut toujours tenir compte : c'est que le tempérament et la race ne sont en définitive que des influences de milieu : or ces influences n'empêchent pas les aptitudes et les facultés individuelles de diversifier les individus. Malgré son tempérament, malgré sa nationalité, chaque homme est avant tout un organisme indépendant, une âme libre, et son action sur lui-même peut annuler dans une mesure indéfinie l'influence du milieu où il vit : la preuve, c'est que dans tous les tempéraments et chez tous les peuples, on rencontre toutes les variétés possibles de caractère et d'intelligence.

La lèvre supérieure. — Le plus ou moins de longueur verticale de la lèvre supérieure, son plus ou moins de saillie en avant, contribuent beaucoup à varier l'expression de la bouche et sont des signes d'une importance notable.

La lèvre longue et verticale indique la prudence et la réserve, et se rencontre plutôt dans un visage intelligent ; courte et saillante, elle donne une expression de dignité, de force, et est, d'ailleurs, très favorable à la beauté, parce qu'en même temps elle découvre bien la lèvre inférieure.

Lobe central de la lèvre supérieure. — Le développement du lobe central de la lèvre supérieure, lorsque ce lobe est bien modelé, est d'un effet très énergique ; il donne un air de décision et d'autorité, et accentue avec une vivacité singulière l'énergie d'une physionomie.

Lorsque la lèvre supérieure déborde sur l'inférieure, la bouche perd de son expression, par la raison bien simple que, de ses deux parties, l'une est cachée sous la masse et voilée par l'ombre ; le visage est moins expressif et prend l'air morne et consterné.

Lèvre inférieure. — En sens contraire la saillie prépondérante de la lèvre inférieure, qui la met en lumière et donne plus de saillie à l'autre lèvre, est un signe de force, d'aplomb dans le tempérament et dans les idées. Cela donne l'air capable et décidé.

Lèvres droites. — Une bouche dont les lèvres ont une ouverture

droite et horizontale indique une nature calme, correcte, un peu froide même, surtout quand les lèvres sont minces. Qu'elles le soient encore davantage, serrées et comme sèches, c'est signe d'un caractère sec, rigide, concentré, dissimulé, et de froideur dans les sentiments affectifs, surtout du côté de la tendresse.

Lèvres onduleuses. — Plus, au contraire, la bouche est ondulée dans la ligne de jonction des deux lèvres, plus on peut supposer de vivacité, de fantaisie et d'ardeur dans les sentiments, surtout si les lèvres sont d'une certaine épaisseur.

Lèvres épanouies. — Que si les lèvres ainsi disposées sont rebondies, s'épanouissant en dehors et se découpant en arc d'un pourpre vif sur la blancheur de la peau, c'est le signe éclatant d'une disposition habituelle à la franchise, à la bonté, au plaisir, à la gaîté.

Lèvres sensuelles. — Cette disposition devient un indice considérable de sensualité lorsque la rougeur et l'épanouissement des lèvres s'accentuent encore : Brillat-Savarin a noté avec raison ce signe comme un de ceux qui caractérisent le plus sûrement une jolie gourmande, et on peut l'attribuer avec non moins de confiance à toutes les sortes de sensualité.

Indice intellectuel de la bouche. — En terminant, remarquons que la bouche pourrait, presque à elle seule, servir à mesurer du premier coup d'œil le degré de culture intellectuelle et même de civilisation, de l'individu qu'on considère. Plus une race est primitive, plus sa bouche est inerte et dépourvue d'expression.

La bouche du paysan. — On peut observer cela sans sortir de chez nous, et on est frappé de l'aspect tout particulier de la bouche des paysans : c'est une fente, une ouverture, et rien de plus.

C'est que si la bouche, comme nous l'avons remarqué en commençant, est le siège de plusieurs facultés exercées également par tous les hommes, elle est l'instrument de la parole, instrument qui ne peut pas manquer de se modeler sur la parole ; or, la parole c'est l'intelligence même, et voilà pourquoi le paysan, qui exerce moins son intelligence, a une bouche moins expressive.

La bouche du singe. Le cri de Gratiolet. — Toute proportion gardée, on peut rappeler ici le mot superbe de Gratiolet discutant les caractères du singe, et s'écriant, à propos de la bouche de cet animal, qu'on prétend assimiler à la nôtre :

— Ces lèvres ne parleront jamais !

Les joues. — Les joues complètent, par leur modelé aussi bien que par leurs mouvements, l'ensemble du visage et celui de l'expression. Bien que la plus grande partie de ces mouvements soient produits indirectement par ceux de la bouche ou des mâchoires, les joues ont, à plusieurs points de vue, une importance considérable.

D'abord, comme tous les traits doubles, elles font la symétrie ou l'asymétrie du visage, et c'est une observation qu'il faut appliquer à tous les traits doubles, yeux, sourcils, narines, pommettes, dont l'inégalité trouble l'effet propre et l'effet d'ensemble, tandis que le visage est d'autant plus harmonieux que ces doubles traits sont plus semblables : car c'est une règle en toutes choses, et particulièrement en physionomie, que l'égalité et la ressemblance composent l'harmonie, et que l'inégalité et la dissemblance produisent la dissonance.

Les joues forment, avec le front, la plus grande partie de la surface même du visage, elles se continuent et ne font qu'un avec les pommettes et les mâchoires ; c'est sur cet espace relativement neutre et calme que se dessinent et se détachent les traits parlants, si on peut dire, du visage, les yeux, le nez, la bouche : ceux-ci sont le tableau de la physionomie, elle en est le fond.

Enfin les joues sont la partie dont le coloris est le plus animé, le plus variable au gré des impressions du moment, le plus significatif au point de vue de la santé, du tempérament, de la race, du sexe même, puisque c'est ce qui donne le teint, et le teint, dont nous aurons à parler à part, n'est pas moins important comme indice physionomique que comme condition de la beauté.

Les joues ont peu d'expression par elles-mêmes ; elles portent surtout l'indice du tempérament et on ne peut guère en tirer d'inductions que sur des penchants tenant de près à la constitution qu'elles annoncent.

Joues massives. — On trouvera donc des joues massives chez les hommes de forte complexion, à musculature puissante, et leur aspect complètera un visage où les penchants physiques s'annoncent comme prédominants.

Joues maigres. — Les joues maigres donneront des indications opposées et coïncideront avec un ensemble opposé aussi, et le visage prendra un air plus fin, plus intelligent.

Joues pendantes. — Les joues pendantes, lorsque cette disposition est modérée, donnent beaucoup de force et de dignité à la physionomie. Mais il faut que la masse conserve de l'ampleur et de la fermeté, car si elle est flasque et lâche, l'expression est contraire et donne un air de mollesse, de délabrement.

Dépression des joues. — Une certaine dépression dans les joues au-dessous des pommettes donne à la physionomie quelque chose de puissant, et cet effet se double, chez les personnes d'un certain âge, par un sillon plus ou moins profond qui se marque à la suite.

Les fossettes. — Les fossettes donnent, lorsqu'elles sont modérées, beaucoup de grâce et de vivacité au visage, particulièrement quand elles accompagnent le rire. Les fossettes trop marquées, celles qui se maintiennent même dans les moments où le visage reste sérieux, y impriment un cachet de vulgarité, de rusticité : les paysans en ont assez souvent de cette sorte. Au reste il semble bien que, tout considéré, on ne les rencontre guère sur des têtes très intelligentes.

Le rictus. — Il est un autre trait, au contraire, qui caractérise beaucoup la physionomie dans le sens de l'énergie ; c'est le rictus, cette ride qui, partant de la narine, descend, contournant les muscles de la bouche, les séparant, par un sillon plus ou moins profond, de ceux de la joue, et allant se perdre au bord de la mâchoire inférieure. Ce trait, selon la disposition et la consistance des parties qu'il sépare, refoule en bourrelets plus ou moins épais la peau des joues, lui donnant beaucoup de relief et de mouvement, tandis qu'en même temps, rassemblant et encadrant la masse des lèvres, il en accentue et en augmente l'expression. On le voit, c'est toujours le même principe : tout ce qui se met en évidence, tout ce qui met en évidence, est favorable à la physionomie.

Le menton. — Le menton est encore, avec la mâchoire, dont il n'est d'ailleurs qu'un prolongement, généralement d'accord avec les pommettes et les mâchoires pour marquer par des formes analogues des penchants doux ou violents, élevés ou bas, suivant qu'il est faible ou fort, délicat ou grossier.

Les variétés de son modèle donnent à ce trait des expressions d'autant plus diverses qu'elles se lient très étroitement à celles de la bouche, et d'autant plus énergiques que le menton est doué d'une certaine mobilité de haut en bas et de bas en haut.

Menton carré. — Un menton carré du bas indique la force, le calme, dans l'action comme dans la pensée ; cette indication acquiert plus d'énergie si le menton est creusé d'une fossette profonde. Cette fossette correspond d'ailleurs presque toujours à un sillon droit très marqué entre les sourcils, et ces deux signes sont le résultat de l'épaisseur de la peau et de la grosseur des muscles de la face.

Ceci montre une fois de plus comment l'expression de chacun des traits du visage est à la fois propre à sa forme particulière et concordante avec l'effet de chacun des autres traits et de l'ensemble de tous.

Analogie du menton avec les autres traits. — Les lignes du menton sont généralement analogues à celles des autres traits : cela est surtout frappant dans le type aquilin, où la courbe concave du menton est pour ainsi dire égale à la courbure convexe du nez, tandis que sa longueur et sa saillie sont aussi proportionnelles à la mesure du même trait. Il suffit de songer à la figure de Polichinelle pour vérifier ce rapport.

Exceptions. — Cependant le menton, à la différence des parties hautes si bien liées entre elles, présente souvent un écart considérable par rapport aux autres parties osseuses de la face, et on voit de très petits mentons dans des visages à traits supérieurs très larges, comme aussi de très grands au bas de visages à petits traits.

Cet écart ne va cependant pas jusqu'à se mettre en opposition avec le style du type, et on ne verra jamais un menton plat ou carré avec un nez aquilin, ni un menton recourbé en avant, c'est-à-dire aquilin, avec un visage plat ou carré.

En résumé, un menton saillant, aux lignes hardies, aux masses fermes, indique l'énergie et l'activité ; un menton effacé, aux lignes indécises, peu étoffé en chair, trahit la faiblesse et la timidité. On peut aussi, au point de vue intellectuel, tirer dans un sens ou dans l'autre les mêmes indications.

Menton des bavards et des menteurs. — Je crois que si l'on voulait bien les observer, on reconnaîtrait, ainsi que je crois l'avoir remarqué, que les menteurs et les bavards ont dans le menton quelque chose de tout particulier : leur menton est large, perpendiculaire, sans saillie centrale ; les angles latéraux en sont arrondis, et la peau en est tendue de façon à devenir souvent luisante, surtout lorsqu'ils parlent.

Le teint. — Le teint, quoiqu'il s'étende à toute la surface de la peau

du corps, ne se considère, au point de vue de la physionomie, que sur le visage. Malgré tout ce que les traits ont de fixité, de saillie, de signification propre ou collective, on n'imagine pas à quel point le teint influe sur l'expression du visage : on n'a qu'à mettre un blanc et un nègre en présence pour faire sauter aux yeux cette vérité.

On objectera peut-être que les traits du nègre ne diffèrent pas moins que sa couleur des traits et de la couleur du blanc : mais on peut répondre que si les traits diffèrent, c'est en grande partie parce que le teint est différent, et on n'en verra que mieux ressortir l'importance de cette coloration, puisqu'elle est un des signes les plus essentiels de la race, du tempérament et, par conséquent, du caractère.

Le teint et la beauté. — Quant à la beauté, le teint en fait la moitié : la preuve, c'est que la coutume de se mettre du blanc, du rouge et autres cosmétiques analogues, a été, de tout temps et chez tous les peuples, reconnue et pratiquée comme le moyen le plus efficace d'embellir le visage.

La clarté. — Ceci nous fournit la première et plus importante observation à faire sur le teint, c'est qu'en général la clarté et l'animation y sont un avantage. En effet, on peut dire d'abord que plus le visage est clair, plus il est facile et agréable à voir.

Les acteurs et la lumière. — Sur la scène, on a soin d'éclairer le visage des acteurs en dessus et en dessous. Sans doute c'est afin qu'on les voie mieux, mais cet éclat les embellit beaucoup, et d'ailleurs ils ajoutent encore à cet effet en se mettant encore plus de blanc et de rouge qu'on ne s'en met à la ville.

L'éclairage du modèle. — Tous les artistes savent que, à part quelques têtes d'une expression particulièrement marquée, un modèle gagne en beauté à proportion qu'il est plus éclairé.

Tout cela se justifie par ce principe que l'effet de chaque chose est d'autant plus achevé que cette chose exprime plus clairement ce qu'elle est et qu'on en peut plus facilement juger : un teint clair est agréable à voir parce qu'on le voit bien, tout comme on a plaisir à voir des yeux bien nets et bien ouverts, une bouche délicatement et fermement modelée.

Couleur de la peau. — La couleur de la peau vivante est d'un orangé plus ou moins clair ; cette couleur résulte du mélange du rouge du sang et du jaune de la peau ; la peau, par elle-même et dépourvue de

sang, est d'un jaune presque citron, ainsi qu'on peut le voir sur les morts. Toutes les nuances de la peau sont au fond dérivées de celle-là.

Coloration de race. — Indépendamment de cette teinte propre, la peau se colore plus ou moins en brun, et même en jaune, en rouge et en noir, dans certaines races ou dans certains individus par la transparence du *pigmentum*, couche colorante placée sur le derme. Enfin le hâle, les taches de rousseur, ou des particularités de nuance de l'épiderme, la foncent plus ou moins.

Caractéristique du teint. — Un teint clair caractérise en général le tempérament sanguin et le tempérament lymphatique. Dans le premier cas il est rosé et variable, dans le second, blanc et reposé.

Les indications sont à peu près les mêmes que celles du tempérament auquel elles correspondent, et sur lesquelles il serait superflu de revenir. Ce qu'on peut dire, c'est qu'en général le teint clair indique plutôt l'aisance que la force de la vie ; et même, lorsqu'il devient excessivement clair, c'est signe de faiblesse de complexion et, par conséquent, de peu d'énergie dans le caractère.

Teint blanc. — Un teint blanc et mat, s'il est laiteux, marque le lymphatisme ; un peu plus de force de tempérament, et plutôt du calme que de la faiblesse dans les sentiments.

Teint rosé. — Un teint uniformément rosé indique un mélange des tempéraments sanguin et lymphatique, et une moyenne entre les aptitudes de ces deux tempéraments.

Teint rouge. — On voit, chez des personnes maigres et à cheveux roux ou blonds, des teints d'un rosé uniforme dont le ton est tellement vif, que la peau ressemble à de la viande crue. Cette couleur, avec celle des cheveux roux, forme un ensemble étrange, et donne au visage une espèce d'égarement vague : l'expression de la physionomie est nulle ou indécise. Je ne crois pas qu'on trouve ce genre de teint sur des visages aquilins. Soit qu'il reste propre aux types peu accentués, soit à cause de l'uniformité d'une teinte aussi violente, il produit très rarement un effet favorable.

Teint pâle. — Quant au teint pâle, on peut dire qu'il forme la transition entre les teints clairs et les teints foncés, car selon sa nuance il peut appartenir à des tempéraments très différents.

Pâleur maladive. — La pâleur de l'anémie ou couperose est un jaune citron excessivement clair ; celle de l'hydropique est grise,

comme plombée ; celle du poitrinaire est rose pâle ; dans le bilieux, dans certains malades du foie, elle est jaune ou d'un rose piqueté particulier ; enfin il y a des gens qui sont naturellement pâles quoiqu'ils ne puissent être classés dans aucune de ces catégories, et dont la peau est d'un orangé très clair : c'est le teint mat.

Indications de la pâleur. — Laissant de côté les cas de maladie, que nous avons dû citer pour les exclure, disons seulement que la pâleur, dans les teints mats comme dans les teints bilieux, indique en général du calme et de la concentration. Elle est le signe bien reconnu du chagrin, du travail intellectuel, d'habitudes méditatives, de penchants au spiritualisme ; les savants, les ascètes, les fanatiques, ont presque toujours le teint pâle.

Enfin, comme indication de l'activité du sujet, la pâleur est la trace de grandes fatigues, de veilles habituelles, d'excès fréquents : elle est un des signes de l'ivrognerie par l'alcool.

Quand les excès arrivent à un point extrême, la pâleur alcoolique s'accompagne de lividités plombées qui ponctuent la peau. Bien des mois après le siège de Paris et la défaite de la Commune, on reconnaissait facilement à ce signe, sous leurs habits bourgeois, les hommes qui avaient fait partie des bataillons insurgés : ils avaient la figure jaune et bleue.

Rougeur. — La rougeur du teint, particulièrement propre aux sanguins, est chez eux un signe de vivacité lorsqu'elle est modérée, de violence lorsqu'elle est excessive et que les joues, le nez, le front, le menton et les oreilles, sont grossièrement rougis de sang par plaques et par sillons.

Chez l'apoplectique. — Chez les apoplectiques, le rouge tourne, avec l'âge, au violet et au bleu, et donne au visage une turgescence flamboyante dont l'effet est parfois épouvantable. Mais ce n'est plus alors qu'un symptôme pathologique.

Chez les ivrognes. — On trouve des signes analogues, avec une intensité concentrée sur le nez, chez les ivrognes qui se grisent avec du vin. Je ne saurais dire s'il y a là une teinture par infiltration des principes colorants du raisin, ou si cette nuance est simplement l'effet de la congestion habituelle au buveur, mais l'aspect et le ton d'une face d'ivrogne le font distinguer à première vue d'un apoplectique ou d'un sanguin.

Chez les scrofuleux. — Il y a une certaine nuance de rougeur du teint qui est propre aux scrofuleux : c'est la nuance rouge brique. Bien que la scrofule ne soit qu'une maladie et non un élément physionomique, l'observation est bonne à noter pour les personnes en quête de mariage.

Teints bruns. — Le teint brun, qui caractérise en général le tempérament bilieux, mais qui se rencontre souvent dans d'autres cas, donne à l'ensemble des traits plus d'unité et d'énergie, par la double raison que les ombres, aggravées par la teinte brune de la peau, en deviennent plus marquées, et que les clairs, adoucis par la même teinte, s'enlèvent plus doucement, à la différence du teint clair, où les contours et les saillies de chaque trait sont très éclairés et leurs ombres peu marquées. Et voilà comment il se fait que le teint clair détaille mieux chacun des traits, et que le teint brun en concentre mieux l'effet d'ensemble.

La différence du brun au clair n'agit d'ailleurs pas uniquement sur l'ensemble général, et elle change encore le rapport relatif d'un trait à un autre : par exemple, l'opposition entre de grands yeux et un front bas ne donnera pas le même effet avec un teint clair qu'avec un teint brun : dans le premier cas, l'œil sera placide et sans expression ; dans le second cas, il paraîtra reluisant et hagard.

Nuances du teint brun. — On peut ramener à quatre nuances tous les teints bruns de la race blanche : ces nuances sont le jaune, le cuivré, l'olive et le brun, c'est-à-dire un noir plus ou moins éclairci d'orangé.

Le tempérament, la race, les conditions de vie, font prédominer avec plus ou moins d'intensité telle ou telle de ces nuances. Ces variétés ne donnent à la physionomie que des accents ou des degrés, mais, comme tous les caractères collectifs, elles n'en laissent pas moins subsister les particularités et les aptitudes individuelles : la plupart des Flamands ont le teint clair, la plupart des Espagnols ont le teint brun, et cela n'empêche pas qu'il n'y ait parmi eux, comme parmi les peuples à teint jaune ou à teint noir, une diversité infinie.

Races exotiques. — En dehors de la race blanche et de l'Europe, on peut dire que la nature a épuisé tous les tons, sauf le bleu, pour barbouiller la figure de nos congénères des quatre autres parties du monde. Depuis le nègre noir comme de l'encre jusqu'à la Taïtienne

dorée comme une orange, elle a fait des gens sépia, ocre brun, terre de Sienne, veau fauve, rouge brique, bronze florentin, cuir de Russie, vieil acajou, laiton, cuivre rouge ; il y en a même, dit-on, dont la peau est rose vif comme celle d'un radis. Tout cela, ce sont des hommes, mais quand on voit certains d'entre eux, vraiment on a peine à le croire.

Les cheveux et la barbe. — Considérés au point de vue physiologique, les cheveux et la barbe occuperaient un rang tout à fait secondaire dans les traits du visage, car ils ne constituent par eux-mêmes qu'une espèce de végétation, et ils peuvent manquer complètement ou disparaître sans que le visage en soit gravement compromis, tandis qu'il est défiguré si un seul des autres traits est détruit.

Mais lorsqu'on aura observé avec attention un certain nombre de têtes d'homme et de femme, on reconnaîtra l'immense importance des cheveux et de la barbe.

Importance de la coiffure. — La coiffure, non seulement chez les nations civilisées, mais chez les derniers des sauvages, a toujours été pour l'homme et pour la femme le premier et le plus essentiel de leurs soins : il y a des peuples qui ne s'habillent pas, mais il n'y en a point qui ne se coiffent.

C'est qu'en effet la coiffure, on peut le dire, transfigure la tête : elle en change la dimension apparente, elle en modifie les proportions, elle couvre ou découvre tour à tour le front, les joues et le cou, avec des effets divers selon la couleur des cheveux, selon les relations de cette couleur avec la nuance de la peau.

La barbe. — Chez l'homme, la barbe vient doubler et plus l'importance de ces modifications, puisque, entière, elle peut couvrir la moitié de la face, et que, rasée partiellement, elle forme, sous le nom de moustaches, de favoris ou de barbiche, de véritables traits artificiels. Ces traits substituent à la physionomie naturelle une physionomie acquise, intentionnelle, dont la signification est d'autant plus sûre qu'elle a été volontairement recherchée.

Importance des cheveux et de la barbe. — Loin donc d'être réduits au rôle de simples appendices accessoires, les cheveux et la barbe sont une partie très active, très vivante, des traits de la physionomie : ils le sont à cause de leur souplesse, qui permet d'en varier indéfiniment les

masses, les lignes et la disposition ; ils le sont à cause de leur insensibilité et de leur croissance continue, grâce auxquelles on peut les couper, les teindre, les épiler, ou les laisser croître indéfiniment.

Leur expression. — Ce n'est pas tout, et nous allons voir qu'ils ont, suivant leur consistance, leur plus ou moins de poli ou de souplesse, leur mode d'insertion ou d'alignement, une grande variété d'aspects correspondant à autant d'effets d'expression.

Leur importance en ethnologie. — Enfin, et c'est là qu'on peut se rendre compte du rôle de la chevelure dans l'humanité, c'est par sa nuance que se détermine le classement de chacun de nous en bruns, blonds, châtains et roux, sans parler, hélas ! des gris et des blancs. Je ne compte pas les chauves, qui sont hors concours.

Cette couleur des cheveux, qui, d'ailleurs, sauf quelques exceptions, est en même temps celle de la barbe, est d'un effet décisif dans la physionomie, parce qu'elle en est un des traits les plus frappants.

Effet d'expression selon leur nuance. — Plus les cheveux sont bruns, plus le visage prend un air d'énergie : à mesure, au contraire, que la nuance en tourne au châtain, l'expression devient plus calme ; et si, chez les blonds ou les roux, on rencontre des visages énergiques, c'est le plus souvent dans les autres traits qu'on en trouve l'indice.

Cependant des chevelures de nuance claire peuvent donner à certains visages enflammés ou truculents un caractère beaucoup plus violent encore, mais c'est qu'alors ces chevelures sont d'une nature particulière, ainsi que nous le verrons.

Nuances franches, nuances douteuses. — Que les cheveux soient foncés ou clairs, l'effet en est d'autant plus marqué que la nuance est plus franche : des cheveux d'une nuance fausse ou douteuse ne jouent aucun rôle dans l'expression ; des cheveux décolorés, inégaux de couleur, peuvent même éteindre en partie l'effet des autres traits.

Rapport de la nuance des cheveux avec le tempérament. — Dans l'état scrofuleux ou lymphatique, ils sont souvent d'une nuance pâle et trouble qui confirme les autres signes.

Dans nos races européennes, les cheveux très foncés se rencontrent le plus souvent chez les bilieux ; les cheveux châtain ou blond cendré, chez les sanguins ; châtain plus souvent foncé, chez les nerveux ; blond pâle ou tirant sur le brun, chez les lymphatiques. Quant à la nuance rouge et aux divers roux qu'elle forme en se combinant avec le brun

ou le blond, on la rencontre dans tous les tempéraments, sauf peut-être le bilieux.

De toutes ces nuances et de leurs combinaisons infinies on ne saurait tirer d'autres inductions que celles des tempéraments, et encore voit-on qu'elles sont loin de concorder toujours chacune avec un tempérament particulier. Il faut donc se borner à constater l'effet d'accentuation plus ou moins marqué produit par le foncé ou le clair des cheveux et de la barbe, et ne pas pousser plus loin, sous peine de tomber dans la fantaisie. Il y a d'autant plus de raison à cela, que, surtout pour les cheveux clairs, la teinture en modifie les nuances à l'infini, et des chevelures blondes, sur certains visages de jolies femmes, changent continuellement d'un jour à l'autre comme l'aspect d'un ciel plus ou moins doré.

Consistance des cheveux. — Ce qui est plus significatif et plus précis dans la chevelure, c'est sa consistance. Des cheveux souples, fins, brillants, unis, forment des surfaces unies et satinées, des contours allongés et calmes : si, au contraire, les cheveux sont secs, gros, ternes, rudes, l'aspect est tout différent, les surfaces sont moins éclairées de reflets, les masses sont plus raides, plus vivement marquées. Dans le premier cas, l'effet est doux et donne au visage du calme et de l'harmonie ; dans le second cas, l'effet est dur ou marqué, et produit un aspect tendant plutôt à l'agitation, au désordre.

Cheveux plats. — Les cheveux tout à fait plats, qui d'ailleurs sont presque toujours en même temps fins et clairs, sont tellement reconnus comme un signe de bassesse, de dissimulation, d'humilité, d'avarice, que sur le théâtre on n'a jamais manqué de représenter les traîtres, les avares, les hypocrites, et en général ce qu'on appelle un pauvre diable, avec des cheveux plats.

Pauvreté ou abondance des cheveux. — La pauvreté de la chevelure et de la barbe est en effet un signe de tempérament faible, et, par conséquent, de cœur médiocre.

Cheveux frisés. — Au contraire, les cheveux frisés sont un indice presque certain de vigueur physique et d'énergie morale, mais non de supériorité intellectuelle. On a vu plus d'un héros frisé, mais d'homme de génie, je ne crois pas.

Cheveux crépus. — Quant aux cheveux crépus, à leur maximum de torsion ils caractérisent la race nègre et d'autres races aussi peu in-

telligentes, et je ne vois pas d'ici de tête crépue, sauf une, qui recèle de grands trésors d'intelligence.

Cheveux ondés. — Les cheveux ondés, généralement gros et épais, sont un signe de bon tempérament, et la santé du corps est un gage de la santé de l'âme : *Mens sana in corpore sano*, comme disaient les anciens.

Cheveux des malades. — Dans certaines maladies, et notamment dans le mal de Pott, les cheveux deviennent ternes et rêches. On sait que l'état du poil est aussi un indice de santé ou de maladie chez les animaux, selon que ce poil est brillant ou terne.

Disposition des cheveux. — Enfin, pour ne rien oublier, notons que le mode de disposition des cheveux n'est pas sans une action sensible sur l'effet du visage. Si les cheveux sont plantés très bas et en ligne droite sur le front, ils lui ôtent toute sa valeur, mais ils font ressortir beaucoup les yeux et paraître plus fin le bas du visage : somme toute, cela donne l'air moins intelligent.

S'ils sont plantés très haut et encore en ligne droite, le front prend une étendue considérable, et le visage s'ennoblit.

Les cheveux dont la plantation s'avance en pointe sur les tempes et se découpe sur le haut du front en courbes rentrantes, favorisent l'aspect de distinction, d'harmonie et de franchise, d'un visage gracieux ou noble. Dans l'extrême jeunesse, une coiffure à la chinoise donne au visage d'une jeune fille une fraîcheur et une grâce incomparables ; une femme en pleine fleur de beauté gagne toujours à découvrir ses tempes et à relever ses cheveux.

Chez l'homme, le dégagement des contours du front éclaircit et ennoblit l'expression.

Cheveux blancs ou gris. — La nuance grise ou blanche des cheveux n'est, à proprement parler, qu'un signe de l'âge.

Bien que ces nuances aient un effet très marqué sur la physionomie, en réveillant naturellement les idées de sérieux ou de respect que les cheveux gris ou blancs portent avec eux, ce ne sont pas des traits du visage. Néanmoins il faut noter, au point de vue de l'ensemble, que les cheveux gris, suivant qu'ils le sont plus ou moins, donnent de l'énergie à certaines figures martiales ou accentuées, surtout lorsque la peau est brune, et adoucissent les figures à expression moyenne et à teint clair ou rosé.

Quant aux cheveux blancs, s'ils donnent de la majesté au visage des vieillards, c'est qu'ils entourent ce visage d'une plus grande lumière qui éclaircit le teint et atténue les ombres des rides.

La poudre. — C'est par la même raison que la poudre embellit si généralement ceux qui s'en blanchissent les cheveux : un visage à demi jeune et à demi vieux ne peut pas regagner toute sa jeunesse, mais il regagne la moitié de ses avantages et il perd la moitié de ses inconvénients.

Couleur et disposition de la barbe. — La couleur, la consistance et la disposition de la barbe peuvent donner lieu aux mêmes observations que les cheveux : ce qui est vrai des cheveux en est vrai par les mêmes raisons, et il serait oiseux de le répéter.

Son expression. — Mais ce qu'on n'a pas, ce me semble, assez remarqué, et dont les artistes tiennent cependant le plus grand compte dans le choix de leurs modèles, c'est la variété et l'énergie de l'expression de la barbe, non seulement selon sa couleur, ce dont nous ne reparlerons plus, mais à cause des diverses façons dont elle est plantée.

Épaisseur de la barbe. — D'abord, si de légères différences d'épaisseur n'y signifient pas grand'chose au point de vue de l'intelligence, il est certain qu'une barbe excessivement fine, inégale, pauvre, est un signe de faiblesse ; mais ce qui est plus sûr encore, c'est que la barbe excessivement épaisse est un signe d'épaisseur et de lourdeur dans l'intelligence, et de force physique.

Ses formes diverses. — Je crois qu'on peut aller plus loin, et tout en convenant que je n'ai pas assez observé pour formuler une conclusion précise, je ne puis m'empêcher de croire qu'aux formes si différentes que prennent la barbe et surtout les moustaches, correspondent des indications plus ou moins intimes sur le caractère de l'homme. Il y a des barbes dont l'expression est aussi énergique que celle des autres traits du visage, et ce qui me porte à croire qu'on pourrait essayer d'observer dans cette direction, c'est la diversité des coupes et des dispositions que la plupart des hommes donnent à leur barbe avec tant de soin et d'intention réfléchie. Ce n'est pas ici la même chose que la coiffure : la coiffure se dispose sur la partie osseuse de la tête, tandis que la barbe s'étend sur les traits mobiles, notamment sur la bouche, s'y modèle et en suit les mouvements, au moins dans une certaine mesure.

Coupes et dispositions artificielles de la barbe ; leurs effets. — En y réfléchissant avec attention, on peut, je crois, déterminer pour chacune des coupes et des dispositions de la barbe l'effet qu'elles produisent, et même en montrer la raison. Il est d'abord reconnu par tout le monde que chaque coupe de la barbe a son expression particulière, qui, sauf très peu d'exceptions, est cherchée à dessein par celui qui a adopté cette coupe pour lui-même ou l'a imposée à ses subordonnés.

C'est ainsi que les moustaches ont été de tout temps et sont encore aujourd'hui prescrites aux militaires. Les personnes qui veulent avoir l'air militaire ou martial, les adoptent également. Pour les uns comme pour les autres la raison est la même et le résultat est le même. Les moustaches donnent de la vivacité à la physionomie par des effets faciles à analyser. Elles sont d'une couleur plus foncée que la peau, elles ont du relief : elles se détachent donc doublement sur le fond lisse et clair de la face : elles y font mouvement et contraste. Elles sont de plus en travers du visage, elles le coupent : nouveau contraste par opposition avec la ligne verticale du nez ; par leur parallélisme avec les sourcils, elles donnent de la valeur aux yeux en les soulignant. Rien donc que par leur position, leur relief et leur couleur, elles avivent le tableau physionomique. Mais ce n'est pas tout, et selon la disposition, le plus ou moins de longueur, les ondulations ou les frisures qu'on y donne, elles prennent des formes plus ou moins crânes, plus ou moins cavalières ou imposantes. Elles sont d'ailleurs très expressives par une autre raison, c'est que, couvrant les lèvres, elles en sont le prolongement, en suivent les mouvements et même les amplifient, si bien que le spectateur y voit malgré lui des lèvres, mais des lèvres d'un aspect formidable et barbare : les moustaches, en un mot, sont la bouche portée à un plus haut degré d'expression.

Les favoris seuls, qui sont généralement adoptés par les marins et par les magistrats, ont un effet différent qui peut s'expliquer par des raisons analogues. Ils laissent à découvert le milieu du visage, notamment la bouche, qui en est le trait le plus intellectuel, ainsi que nous l'avons remarqué : ils ne peuvent donc rien ajouter à la physionomie dans le sens de la vivacité. Mais en formant masse de chaque côté des joues, ils donnent de la précision au contour du visage, de la

symétrie aux traits, et éveillent, par leur direction verticale et leur volume, une idée d'équilibre et de poids qui s'accorde avec celle qu'on se fait de l'autorité calme, de la fermeté froide, nécessaires à un marin ou à un magistrat.

La barbe entière, lorsqu'elle est portée longue, forme une sorte de draperie ou de voile qui supprime la moitié du visage pour n'en laisser paraître que les parties les plus élevées : de là l'expression de calme et de majesté qu'une longue barbe porte d'ordinaire, à moins que le visage et le reste de la personne n'y contredisent, bien entendu.

La barbe très courte ou rase est défavorable à la physionomie. Réduite à la longueur d'un poil de chien, elle couvre d'une couche épaisse et uniforme la moitié du visage : elle en supprime donc la moitié de l'expression et ne la remplace pas, comme fait la barbe longue, par un effet significatif. Que si à la barbe courte on ajoute des lunettes, le visage n'est plus qu'un masque sans regard et sans sourire.

Le collier hébraïque, moyen terme entre la barbe entière et les favoris, donne des effets qui tiennent de ces deux coupes. Mais il a un inconvénient qu'on ne saurait méconnaître, c'est qu'il est rarement avantageux à l'harmonie physionomique, en circonscrivant trop durement le contour du visage : il donne par suite un air rude et commun.

Quant à la barbe de bouc comme la portent les Américains, il n'y a pas de figure qui puisse y résister : ce bouquet de poils isolé au bas d'une figure rasée, ce prolongement et cette importance donnés au trait le plus insignifiant et le plus massif du visage, font un effet très désagréable. Cet effet peut d'ailleurs s'expliquer comme ceux des moustaches et des favoris : chaque trait, cela est incontestable, porte avec lui, une idée qui s'élève ou s'abaisse selon qu'il est plus ou moins développé : or, le menton ne représente que des idées très secondaires dans l'ensemble de l'expression : son dévéloppement apparent ne sera donc pas plus agréable aux yeux et à l'esprit que ne l'est son développement réel lorsqu'il est d'une grandeur excessive.

Indépendamment de ce que la coupe lui donne, la barbe peut varier en expression d'après la façon dont on la dispose. Les effets divers qu'on peut ainsi produire résultent des mêmes principes géné-

raux qui président à l'expression des traits. Selon que l'ordre ou le désordre, la correction ou l'irrégularité, l'épanouissement ou la concentration, domineront dans la disposition de la barbe, il y aura des effets agréables, désagréables, etc.

Mais c'est assez insister sur ces traits secondaires du visage : notre observation n'avait d'autre intérêt que de montrer, même dans cette partie presque inerte, l'application des principes universels et invariables de l'expression.

Les femmes à barbe. — Il n'est pas sans exemple de voir la barbe fleurir ou sévir avec plus ou moins d'abondance sur un visage féminin. Chez certaines femmes elle prend des développements tels qu'elle peut devenir pour elles, suivant la façon dont elles la subissent, un bienfait, ou une calamité : un bienfait si elles en tirent profit pour se montrer dans les foires ; une calamité, si elles prennent le parti de se raser comme un sapeur cassé de son grade.

Cependant on m'a cité une dame qui avait trouvé moyen de tirer vanité d'un superbe collier de barbe noire dont un caprice de la nature l'avait gratifiée, et qu'elle étalait en se rengorgeant.

On rencontre assez souvent dans le monde des femmes portant des favoris ou des moustaches qui, vu les usages du sexe, ne sont pas précisément à l'ordonnance : un nuage de poils follets sur les joues, et même des petites moustaches bien fines et bien nettes, ne déparent pas, aussi irrémédiablement qu'on veut le dire, un joli visage de brune.

Mais il y faut du choix et de la qualité : des poils gros, frisés, inégaux, fleurissant au coin des lèvres et de chaque côté du menton, sont quelque chose d'affreux : l'effet en est déplorable, et il faut nous couper cela.

Question de la brune et de la blonde. — Il ne serait pas séant de quitter ce sujet sans dire au moins un mot d'une question sur laquelle les docteurs disputent encore et disputeront probablement jusqu'à la fin des siècles : je veux parler de la question de la brune et de la blonde.

Aux yeux d'un observateur superficiel ou indifférent, il semble que cette nuance plus ou moins foncée d'un ornement naturel ne puisse pas avoir grande influence sur le cœur ou sur l'esprit de la femme qu'il décore, car si l'on considère la même diversité dans l'homme,

on ne voit pas que d'être brun ou blond fasse une grande différence dans le caractère.

Les peuples blonds et les peuples bruns. — Cependant si, au lieu de réduire nos observations à quelques individus isolés pris dans le même pays et dans la même race, nous comparions en masse les peuples blonds aux peuples bruns, nous trouverions dans la couleur des cheveux plus qu'un hasard de nuance, et cette couleur prendrait autant d'importance que les autres traits généraux de la physionomie, tels que le type, le teint, la taille, qui sans doute diversifient les individus d'une même race, mais qui deviennent des caractères ethnologiques lorsqu'ils viennent à se généraliser et à prédominer chez tel ou tel peuple pris dans son ensemble.

Le règne blonde et le règne brune. — Quoi qu'il en soit, il est certain que, dans l'état actuel de nos sentiments et de nos mœurs, les femmes blondes et les femmes brunes ne sont pas simplement des variétés d'une même espèce, et que, si on se rend compte de l'immense différence qui les distingue, la seule solution possible de la question sera de dire que les femmes blondes et les femmes brunes forment véritablement deux règnes à part.

Cela tient-il à l'esthétique que le nom seul de blonde ou de brune fait déborder de tous les cœurs, ou bien est-ce la suite du régime particulier de toilette et de sensibilité que la couleur de ses cheveux impose à la femme, toujours est-il que le roman, le théâtre, la poésie, la peinture, la critique et la morale, sans parler de l'amour, travaillent incessamment à poser, à éclairer, à discuter, avec une ardeur insatiable, cette question de la brune et de la blonde, qui de tout temps a passionné les plus grands esprits, tourmenté de scrupules infinis les cœurs les plus sincères.

Conclusions motivées. — Je ne puis pas songer à approfondir ici une question qui demanderait toute une vie d'étude et de travail, mais je me crois fondé, d'après ma propre expérience et celle de mes voisins, à proposer au moins des conclusions que je crois suffisamment justifiées, et que voici :

Quand on songe à tout ce qu'il y a de bonté, de candeur, de loyauté, de dévouement, de fidélité, de douceur, de sûreté, d'harmonie, de sensibilité, dans la brune ;

Et quand on rêve à tout ce qu'on peut découvrir de grâce, de séduc-

tion, de chatterie, d'enthousiasme, de caprice, de violence, de mystère, de poésie, de passion, chez la blonde ;

Mais quand on voit combien également belles peuvent être une brune et une blonde judicieusement choisies ;

Tout bien pesé et considéré, je conclus que le plus sage serait d'aimer la blonde et d'épouser la brune.

S'il se trouve quelqu'un pour me dire lequel vaut mieux de l'amour ou du mariage, que celui-là me jette la première pierre.

RÉSUMÉ, PRINCIPE D'EXPRESSION.

Arrivés à ce point, il faut résumer, pour nous en bien rendre compte, les résultats de nos observations sur les traits de la tête.

Nous avons tiré de chaque ligne, de chaque forme et de chaque proportion, un ensemble d'inductions physionomiques d'où nous avons déduit chemin faisant un certain nombre de principes généraux.

Donc, de toutes nos observations il résulte qu'elles tendent à établir, pour chacun de ces traits, que telle grandeur, telle forme, telle direction, indique toujours telle mesure, tel mode ou tel penchant, de l'intelligence et de la sensibilité.

Mais ce qui est très important à remarquer, c'est que jusqu'ici tous les traits parlent le même langage : grandeur ou petitesse, hauteur ou largeur, unité ou variété, signifient la même chose dans un trait que dans tous les autres, et l'on n'a qu'à comparer ensemble nos diagnostics sur chaque trait pour voir que dans tous, la largeur répond à des sentiments ou à des idées larges ; la hauteur, à l'élévation de la pensée ; la profondeur, à des sentiments concentrés et à une intelligence profonde ; le relief, à l'énergie du caractère ; la dépression, à la faiblesse morale ; le mouvement, à l'activité intellectuelle ; l'unité, au calme et à l'harmonie des conceptions ; la finesse, à la subtilité de l'esprit ; le désordre et la disproportion, au trouble et à l'incohérence du cœur et de la volonté.

Ou ces indications sont illusoires, ou elles devront se retrouver dans es autres parties de la figure, sous d'autres formes sans doute, puisque ces parties ont des proportions et des usages différents, et que, notam-

ment, elles ne sont pas le siège des organes des sens, sauf le tact : mais il faudra que notre théorie se continue dans toute la figure par des moyens d'expression analogues.

Il n'est pas admissible en effet que la nature ait donné deux systèmes de physionomie à la figure humaine, l'un pour la tête et l'autre pour le corps. L'unité, qui a présidé à la composition de chaque âme et de chaque corps, à leur harmonieux assemblage, et dont chaque trait du visage est à la fois le signe et la démonstration, devra donc se manifester avec plus d'évidence lorsque nous aurons analysé et développé les formes de la figure tout entière.

Objection de la diversité des races. — Avant d'aller plus loin nous devons, pour n'avoir plus à y revenir, répondre d'avance à une objection qu'on peut tirer, contre la théorie de l'expression, de la diversité des races. On peut en effet se demander si la signification de telle forme ou de tel trait est bien certaine, alors que des peuples entiers ont un trait dominant, ou même, comme les races mongoles, par exemple, une disposition générale des masses de la tête et du corps qui se retrouve invariablement dans tous les individus de la race.

A cela il est facile de répondre que c'est précisément la prédominance de certaines formes qui constitue les types nationaux, mais qui aussi marque le caractère national. Les Anglo-Saxons ont le nez aquilin et le menton saillant, mais c'est justement un signe de l'énergie qui les caractérise ; les Espagnols ont les sourcils marqués, mais c'est chez eux marque de volonté : et ainsi pour chacun des traits qui caractérisent plus ou moins uniformément ces races.

Si on ajoute à cela cette observation que, plus un peuple est primitif ou barbare, moins les individus diffèrent les uns des autres, on ne pourra pas tirer argument de ce que la plupart des Arabes, par exemple, ont les mêmes traits : car ils ont presque tous le même caractère, au moins ceux du commun. Au contraire ceux d'entre eux qui se distinguent par leur instruction, leur rang, leur profession religieuse, ont des physionomies à part aussi variées que les nôtres. Je tiens cette observation de mon ami M. Guillaumet, un de nos peintres les plus éminents, et qui a longtemps séjourné en Algérie. Mais chez tous les peuples civilisés de l'Europe on trouve la plus grande variété de types, et la preuve que les signes de la physionomie sont interprétés de même, c'est que la littérature, la poésie et l'art s'accordent dans

tous les pays du monde sur les principes de l'expression et sur la signification des traits.

LE CORPS HUMAIN ET SES MEMBRES.

Ayant analysé la tête et ses proportions, il faut maintenant faire le même travail pour les membres et le corps, et ainsi s'achèvera la description complète de la figure humaine. Nous procéderons, de même que nous l'avons fait pour la tête, en donnant d'abord les proportions de l'ensemble et des parties, et en prenant ensuite chaque partie pour en examiner l'expression particulière et l'effet général.

Proportions du corps et des membres. — Tracez quatre carrés égaux et rangez-les en ligne les uns au-dessus des autres, et vous avez la hauteur et la largeur du corps. Divisez chaque carré horizontalement en deux, et vous avez huit tranches dont chaque ligne supérieure marque : le haut du crâne, le bas du menton, les seins, le nombril, l'aine, le milieu de la cuisse, le bas du genou et la plante des pieds.

Chacune de ces tranches est égale à la hauteur de la tête.

Prenant cette hauteur pour unité, vous verrez qu'elle mesure juste la distance :

Du centre d'un sein au centre de l'autre ;

De chacun de ces deux centres soit au menton soit au nombril ;

Du nombril à l'aine ou à la saillie extérieure de la tête du fémur ;

Que, doublée, elle donne la largeur maximum des épaules ;

Triplée, celle du bras depuis la saillie extérieure de la clavicule jusqu'au bout du doigt médius ;

Quadruplée, la longueur de la jambe, du bord antérieur du bassin au-dessous du talon ;

Enfin qu'elle donne la mesure de la profondeur maximum du corps pris de profil à la hauteur des seins.

C'est par rapport à ces proportions, qui constituent le canon idéal de la figure humaine, que nous mesurons tous instinctivement les diverses parties du corps : sans la notion d'un maximum et d'un minimum nous n'aurions aucune idée précise de la moyenne de la taille, et nous ne saurions pas dire si un homme est grand ou petit,

gros ou mince ; et il en serait de même pour les proportions des autres parties du corps.

La surface du corps. — La surface du corps, même à l'état de nudité, n'a que des mouvements mécaniques. Elle est d'ailleurs, dans nos climats, toujours couverte par les vêtements : mais ses formes, ses proportions, ses poses et ses mouvements concourent à l'effet général de la physionomie par l'ensemble des effets particuliers de chaque partie et par l'accord ou l'opposition de cet ensemble avec celui de la tête.

Le corps et la tête. — Ce rapport entre la tête et le corps nous fournit précisément la première observation qu'il y ait à faire : c'est que, selon la grandeur respective de ces deux parties, elles ont un effet différent.

Une tête d'une grandeur donnée paraîtra plus grosse sur un petit corps, plus petite sur un grand. La tête, à part cet effet produit par la comparaison, est par elle-même variable en dimension : dans l'un et l'autre cas l'indice physionomique est le même, car, ainsi que nous l'avons fait voir dans la première partie de notre analyse, une petite tête indique moins de développement intellectuel qu'une grosse.

Mais on prendra garde que cette indication a moins de valeur si la petitesse de la tête n'est que relative à un grand développement du corps ; plus de valeur, si, au contraire, le corps est petit et que la tête le soit aussi.

Effet général de l'ensemble du corps. — Avant d'examiner en détail les différentes parties du corps, il convient de noter l'effet général qu'au premier aspect il produit. Cet effet s'exerce par les mêmes procédés, se manifeste par les mêmes signes, que celui des traits du visage.

Un corps élevé, dégagé, souple, dont les lignes se développent et s'accordent avec harmonie, exprime tout aussi clairement et tout aussi éloquemment l'élévation et la distinction du cœur et de l'esprit, que le visage d'un galant homme ; un corps épais, lourd, disgracieux, éveille des idées tout opposées ; un corps fluet, étroit, mince, misérable, n'inspire au premier abord ni respect ni considération ; un corps mal tourné, bizarre, dégingandé, paraît presque toujours ridicule.

L'art du tailleur et de la couturière dissimulent, il est vrai, une bonne partie de ces imperfections, mais sur les plages des bains de mer, la nature, moins sanglée, moins rembourrée, reprend ses droits, et la physionomie vraie perce, en rondeurs ou en aspérités visibles, sous les plis du costume de bain.

Mais c'est aux écoles de natation de Paris qu'il faut aller si l'on veut observer la physionomie humaine dans sa nudité. On ne peut s'imaginer combien le corps nu a d'expression. Il ne suffit pas de dire que les différences individuelles sont là infiniment plus marquées que sous le vêtement : c'est trop naturel, puisqu'on ne voit pas seulement les différences de visages, mais celles de toutes les parties du corps : il faut ajouter que l'ensemble de la physionomie prend plus d'accent parce que le corps, étant de couleur claire, se voit mieux, et parce que, toutes ses parties se découvrant dans leur forme naturelle sans la déformation qu'y apportent les vêtements, les aspects et les mouvements en paraissent mieux déterminés et plus précis.

La maigreur et l'embonpoint. — Mais dans toutes nos appréciations il importe de tenir compte autant que possible des déformations que l'embonpoint ou la maigreur fait subir au corps. Là encore il y a pour le physionomiste un homme idéal qui n'est ni gras ni maigre, et qui se tient dans cette moyenne si rare entre l'étisie et l'obésité. Ne pouvant dégraisser le sujet avant de l'examiner, il faudra du moins faire abstraction de la graisse et ne compter que ce qu'il a de viande nette.

Le cou. — La longueur et l'étroitesse du cou étaient, d'après les anciens, un signe d'intelligence et d'éloquence, tandis qu'ils en considéraient la largeur et la brièveté comme une marque d'insuffisance intellectuelle.

Ces observations me semblent très vraies : il est rare de trouver un esprit bien délié chez des hommes à cou gros et court ; la paresse, la lourdeur physique et morale, l'épaisseur de l'intelligence, répondent en général à ce trait du signalement.

La nuque. — La nuque est peut-être la partie du cou dont la forme est le plus significative. Plus elle est ferme et charnue, plus elle atteste la vigueur du tempérament et la force physique ; chez les athlètes elle arrive à montrer deux énormes renflements.

La nuque fournit encore une indication presque infaillible du pen-

chant à l'amour : c'est lorsque sa peau, épaisse et rouge, forme un bourrelet horizontal qui déborde en arrière et reflue sur le col de la chemise.

Le buste. — La largeur du buste et de la poitrine, lorsque ces parties sont amples et bien bombées, donne un air d'aisance, de force et de liberté, à tout le corps.

Si nous en analysions les proportions et les lignes, nous verrions que, surtout dans la femme, où la nature semble l'avoir pétri avec une prédilection particulière, le buste, tantôt par l'ampleur et l'opulence de ses contours, tantôt par la grâce et la finesse de ses profils, forme un des plus beaux accords de cette harmonie qu'on appelle la beauté.

Les épaules. — Les épaules, à cause de leur voisinage avec la tête, sont la partie la plus expressive du buste ; lorsqu'elles sont bien dessinées et bien articulées, qu'elles emmanchent bien la tête avec le corps, elles font la grâce, l'élégance ou la noblesse, de toute la personne. Basses, elles donnent au corps un air de mollesse et isolent trop la tête ; hautes, elles l'accompagnent, la font valoir, et impriment à l'ensemble un caractère de fierté un peu sévère.

Le haussement d'épaules, qu'on fait pour exprimer le mépris ou le dédain, confirme cette observation.

Le plus ou moins de hauteur des épaules a encore une autre importance, c'est pour l'apparence de la taille. Considérez deux personnes de corps également hauts et également larges : celle qui a les épaules les plus hautes paraît la plus grande. La masse de son corps occupe plus d'espace, puisqu'elle a en plus l'excédent de hauteur des épaules ; et elle l'occupe dans le sens de la hauteur, puisque les deux corps comparés ne sont pas plus larges l'un que l'autre : on ne voit donc la différence de masse que dans le sens de la hauteur. Or la masse du corps étant beaucoup plus considérable que celle de la tête, c'est son aspect qui détermine l'effet dominant de l'ensemble, et quoique la hauteur totale des deux personnes soit la même, elle paraît différente. Retournez le raisonnement, et vous vous expliquerez comment les épaules basses font paraître la taille moins élevée.

Proportion des membres. — La proportion des membres a aussi son rôle dans l'ensemble. S'ils sont trop courts ou trop grêles, le corps

perd de son harmonie et de sa dignité. Leur longueur, leur finesse, au contraire, donnent de la grâce et de la distinction.

Toutes les grandes écoles de peinture et de sculpture l'ont bien compris. Les antiques nous montrent des corps à tête fine et à membres allongés ; les figures sculptées ou peintes du moyen âge ont des bras et des jambes d'une longueur extrême ; les primitifs, les préraphaélistes, les bolonais, les vénitiens, sont d'accord là-dessus avec Jean Goujon, avec le dix-huitième siècle ; enfin Rubens et Van Dyck ont consacré dans leurs œuvres cette vérité naturelle et esthétique.

Taglioni. — La célèbre Taglioni, danseuse véritablement extraordinaire, peut être citée comme une preuve vivante de cette vérité. Cette artiste avait une grâce surhumaine, parce que, soit qu'elle s'élevât ou se rapprochât de terre, on aurait dit qu'elle flottait soutenue par un souffle invisible : je l'ai vue une fois dans mon enfance, je ne l'ai jamais oubliée, et aucune autre danseuse ne m'a jamais montré rien qui ressemblât à ce vol d'oiseau.

Le secret de cette merveille, c'est que Taglioni avait des jambes d'une longueur extrême. Un de mes amis, qui la rencontra, il y a quelques années, dans une maison particulière, la vit s'asseoir et fut frappé de l'incroyable petitesse du buste par rapport aux jambes.

Effet de la longueur des membres. — Plus un membre est long, moins il a besoin de s'écarter pour embrasser l'espace, et moins il a de chemin à faire pour atteindre un point. Dans le même temps, de grandes jambes font de grands pas tandis que de petites jambes en font de petits : qu'il s'agisse d'un espace notable à parcourir, les grandes jambes pourront le parcourir lentement tandis que les petites devront le parcourir précipitamment.

De même et mieux encore lorsqu'il s'agit de s'élever et de se laisser retomber : avec de grandes jambes, l'élévation sera plus lente et plus haute ; avec de petites jambes, elle sera rapide, subite, et moins haute.

Taglioni trouvait donc, dans l'extrême longueur de ses jambes, des moyens d'exécution pour les trois grands effets de la danse : le parcours, c'est-à-dire le déplacement à grande distance en faisant le moins de pas possible ; la pointe, c'est-à-dire la facilité d'élever très

haut le corps sur la pointe des pieds ; enfin le ballon, c'est-à-dire le saut vertical en l'air.

On peut appliquer la même observation aux mouvements des bras, et c'est ce qui donne de la grâce aux bras longs. Taglioni avait d'ailleurs aussi les bras longs, et ses gestes n'étaient pas moins gracieux que sa danse.

Il ne faut pas oublier que, pour tous les traits du visage, le développement en longueur est par lui-même un élément de grâce et d'harmonie, et on peut même dire que, pour tous les objets en général, naturels ou artificiels, la longueur et la finesse des parties accessoires produisent le même effet.

En règle générale, si les jambes sont longues les bras sont longs : si elles sont courtes ils sont courts. En effet la longueur ou la brièveté des membres marque le plan d'un type : or chaque individu se rapporte toujours à un type, jamais à deux. Malgré l'infini mélange que l'hérédité fait de ces types individuels, on n'a qu'à regarder la première personne venue pour voir qu'ils se maintiennent comme si chaque individu faisait un triage des éléments du type qu'il doit garder, et éliminait ce qui en pourrait troubler l'homogénéité. Sans doute il y a des exceptions, mais ce sont des écarts, des infractions à la règle, comme on en voit beaucoup dans la nature.

Grosseur des membres. — Quant à la grosseur des membres, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, de Rubens, ceux de notre sculpteur Dubois, montrent qu'elle ennoblit et adoucit en même temps l'expression de la tête, et l'empressement avec laquelle notre école de sculpture applique actuellement cette théorie dans ses ouvrages me semble bien fait pour la confirmer.

Le pied. — Le pied, que la chaussure moderne cache et déforme, n'a plus chez nous le rôle expressif qu'il devait certainement avoir chez les peuples où on le laissait nu : c'est une partie dont nous ne connaissons guère la vraie figure, et les enthousiasmes ou les attendrissements que nous causent un joli pied sont plutôt un triomphe de cordonnier qu'un effet de plastique naturelle. Le pied, pour nous, c'est la chaussure, et voilà comment il ne marque guère, du moins dans la vie extérieure, autre chose que la condition sociale et la race.

Cependant il est reconnu par tout le monde que plus un pied est

fin et cambré, plus il marque de distinction. C'est ainsi que la qualification de « pied plat » est devenue une des expressions les plus vives du mépris.

Les goutteux ont le pied court, épais et ramassé, et le cou-de-pied très élevé.

Les mains. — Quant aux mains, c'est une autre affaire. Apanage exclusif de l'homme, elles sont pour lui le véritable sceptre par lequel il gouverne le monde. Elles exécutent la plupart des ordres de sa volonté, elles signalent ses sentiments, et elles peuvent exprimer si clairement sa pensée, que leurs mouvements servent de langage aux malheureux privés de la parole.

Aussi sont-elles, après le visage, la partie la plus expressive de la physionomie, et plus on les examine avec soin, plus on est étonné de l'analogie de leurs formes et de leurs lignes avec celles du visage.

On a écrit des livres, on a chanté des poèmes, on a édifié des sciences, à propos des mains. On a essayé d'y lire le caractère, les passions, et jusqu'au sort de l'homme, jusqu'à la destinée des empires.

Pour ce qui est des lignes de la peau des mains, avec toute la bonne volonté du monde il est impossible d'admettre qu'on y puisse trouver des indications du caractère d'une personne, et encore moins la trace ou le présage des événements de sa vie. Mais pour ce qui se rapporte à la forme des mains ou des doigts, devant la croyance universelle qui, dans tous les temps, a accordé plus ou moins de crédit ou de crédulité, si vous aimez mieux, à la chiromancie, on hésite vraiment à en douter tout à fait. En tout cas il semble que pour en juger avec quelque assurance il faudrait voir comment un chiromancien s'en tirerait si on ne lui laissait voir que la main, tout le reste étant caché : quand on n'a qu'à regarder pour connaître le sexe, l'âge, le tempérament, la condition sociale d'une personne, et qu'en outre on peut lire sur son visage et entendre parler sa voix, on sait déjà plus qu'à moitié ce qu'elle doit être, à moins qu'on ne soit bien peu physionomiste, et les chiromanciens le deviennent évidemment.

Indices de la main. — Ce qu'on trouve certainement dans la main, c'est l'expression des habitudes générales, une analogie très détaillée avec les traits du visage, et surtout l'expression merveilleusement exacte de l'état actuel de l'âme.

Théories de Balzac. — Balzac a dit sur la main des choses charmantes. Ce serait folie que de prétendre traiter à fond, après lui, un sujet où, suivant les habitudes de son génie, il a épuisé la réalité à force d'imagination.

Là comme dans toutes ses œuvres il y a une grande part de vrai, mais d'un vrai personnel à l'écrivain, et qui s'obscurcirait beaucoup si on en ôtait l'art prestigieux avec lequel ces bijoux ont été ciselés.

Prenons pour exemple ce qu'il dit des diversités infinies que peut présenter le plus ou moins de chaleur, de souplesse, de moiteur, de la main : à l'entendre, il n'est pas de nuance si délicate, si fugitive, du sentiment, qui ne se traduise dans ces modifications de la main, et c'est dit avec tant de conviction, tant d'art, qu'on se laisse aller.

Mais quand on réfléchit on voit que d'abord, chez la plupart des personnes, les mains sont naturellement sèches, ou moites, ou dures, ou molles, et qu'elles restent toujours ainsi ; qu'ensuite, dans les mains qui changent quelquefois de consistance, ces changements n'ont guère d'autres causes que les variations de la santé et les changements de température ou d'humidité de l'air. C'est ainsi qu'a constamment procédé ce grand enchanteur : il présente des objets réels, mais il les éclaire d'une lumière magique.

Forme des mains. — Ce qui est beaucoup plus sûr et beaucoup plus facile à apprécier, ce sont les signes tirés de la forme et de l'aspect des mains.

La main fine, longue, délicate, aux doigts effilés, marque la distinction, l'élégance, et des tendances élevées dans l'intelligence comme dans le sentiment : une main épaisse, massive, aux doigts grossiers, donne des indications opposées.

La main indique encore : lorsqu'elle est courte et ferme, la décision du caractère ; si elle est potelée, avec les premières phalanges très grasses, la sensualité sympathique ; si elle est sèche, la raideur et l'insensibilité ; si elle est osseuse, avec des doigts noueux et des veines saillantes, l'énergie et la profondeur de l'intelligence et du sentiment.

Quant aux mains crochues, c'est-à-dire dont les doigts sont habituellement infléchis à leur articulation avec la main, elles sont passées en proverbe pour caractériser l'avarice, et on n'a qu'à regarder

les mains des avares qu'on connaît, pour voir la justesse de cette observation.

Les doigts. — Les savants et les chiromanciens ont quantité de théories sur la forme des doigts. On prétend notamment avoir trouvé chez tous les assassins de profession un pouce en spatule ; celui de Lacenaire, celui de Troppmann, sont demeurés célèbres. Je n'ai jamais rien vu de bien décisif dans ces théories, faites après coup et sur cinq ou six individus dont on ne connaissait que trop le caractère et les actes.

Le pouce. — Cependant, d'après ce qu'on m'a souvent fait voir, les pouces longs se trouvent généralement chez des personnes intelligentes : mais dans ce cas tous les autres doigts sont longs aussi, et le pouce long ne fait que confirmer l'indice d'intelligence fourni par l'ensemble de la main.

Doigts de malades. — Mais la forme des doigts prend une signification précise dans certains cas de maladie ou d'infirmité. Les doigts des rachitiques sont d'une maigreur et d'une longueur extrêmes ; ceux des phtisiques ont les extrémités en forme de gland ou de massue ; enfin ceux des goutteux sont déformés par des nodosités et par des concrétions calcaires.

LA FIGURE EN MOUVEMENT ET EN ACTION

Nous avons achevé la description et l'analyse de la figure humaine. Ces traits que nous avons vus à l'état de repos vont entrer en action et en mouvement : la statue va s'animer, descendre de son piédestal, et marcher.

Elle est libre, elle porte en elle-même la cause de ses actes et le ressort de ses mouvements, mais en dépit ou plutôt à cause de cette liberté, la même loi de symbolisme qui a présidé à l'expression fixe de chacun des traits de sa figure va gouverner et diriger les modifications et les mouvements de ces traits. Ici encore la nature continue à nous parler le même langage, mais plus nettement et plus éloquemment encore.

Principe général des mouvements d'expression. — Avant d'entrer dans le détail des mouvements d'expression, posons ici, une fois pour

toutes, un principe général : c'est que tout mouvement d'élévation d'une partie est déterminé par un sentiment fort et élevé ; que tout mouvement d'abaissement a une cause et donne une indication contraires. Se hausser, se grandir, c'est encore s'épanouir, occuper plus d'espace ; s'abaisser, s'abandonner, c'est se concentrer sur soi-même et réduire l'espace qu'on occupe.

Peut-être aussi y a-t-il là une idée de résistance ou de soumission à la pesanteur qui nous attache à la terre. Ce joug, dont la force nous est continuellement sensible, est ce qui nous rappelle le plus durement notre condition ; tous les actes et toutes les œuvres des hommes montrent qu'ils attachent une idée de bonheur et de supériorité à élever les choses, à s'élever, à se grandir eux-mêmes, ne fût-ce que par l'apparence. Leur langage est rempli de mots et de métaphores où la grandeur et la hauteur sont l'expression des idées de gloire ou d'enthousiasme : il est donc probable que cette tendance a contribué pour une grande part à faire adopter les mouvements en haut pour exprimer les idées agréables et actives, et les mouvements en bas pour exprimer les états passifs et désagréables.

Principe du mouvement des parties doubles. — Il convient encore, avant d'aller plus loin, de remarquer que, pour les parties doubles, c'est-à-dire les épaules, les bras et les jambes, les expressions sont tantôt concordantes et tantôt discordantes ; que l'accord confirme l'expression unique, et que le désaccord produit des effets composés ou mixtes. Disons donc ici, pour n'y plus revenir, que la double action dans le même sens donne toujours plus de force à l'expression, mais n'en concluons pas que cette expression soit affaiblie parce qu'un seul membre d'une paire aura agi : la plupart des gestes s'exécutent principalement d'un seul côté, et si certaines expressions générales et violentes mettent les deux côtés en action, les gestes les plus précis, les plus détaillés, ne se font que d'un membre.

L'expression dans le mouvement. — Pour arriver à se rendre compte de l'expression dans le mouvement, il faut d'abord considérer l'effet général de la figure, ce qui est une synthèse, et ensuite examiner en détail les effets particuliers de chaque trait, ce qui est une analyse.

Nous allons donc d'abord tracer à grands traits les effets généraux de la figure prise dans son action et dans ses mouvements d'ensem-

ble : ce sera l'esquisse du tableau. Cela fait, nous prendrons séparément chaque partie pour en observer les actions et en déterminer le rôle dans le drame physionomique.

Applications. — Tout ce qui tend à déprimer, à dénaturer, à enlaidir le corps, se rapporte à la douleur ou au mal : tout ce qui l'exalte, le développe, l'embellit, est l'effet du plaisir ou du bien.

Entre ces deux termes se tient l'état d'équilibre ou de repos, qui se rétablit de lui-même dès que les agitations du plaisir ou de la douleur ont cessé de le troubler.

Rien, en effet, n'est plus inexact que de prétendre tout rapporter au plaisir et à la douleur, puisque c'est oublier le tiers de la physionomie, c'est-à-dire toutes les expressions indifférentes.

L'expression dans le mouvement ou dans le repos nous présente donc l'image de l'âme sous les trois aspects où elle peut se manifester, puisque tout revient pour elle à jouir, souffrir, demeurer sans plaisir ni peine. Ce dernier état est surtout propre à l'activité intellectuelle, aux idées pures ; le plaisir et la peine se mêlent plus particulièrement aux fonctions de la sensibilité et de la volonté.

Avant de nous engager dans l'analyse détaillée des mouvements d'expression, jetons un coup d'œil sur la figure humaine, et nous y verrons se résumer la formule qui va servir de guide à nos observations.

L'homme qui souffre. — Dans le chagrin, dans la maladie, l'homme tout entier se courbe ; sa tête s'incline, son dos fléchit, ses bras pendent, ses jambes se dérobent, et si nous observons son visage, nous en voyons les masses et les lignes se pencher vers la terre : on dirait que le poids de la vie, ce poids toujours chargé sur nos têtes, va l'accabler. Ses sourcils et ses paupières s'abaissent, ses narines se détendent, ses joues, ses lèvres et sa mâchoire inférieure, semblent abandonnées.

Est-ce que le langage lui-même n'a pas son cri pour exprimer, si j'ose dire, le mécanisme cruel de ce supplice ?

— La vie me pèse, dit en pleurant le malheureux, je ne puis plus la supporter.

L'homme heureux. — Voyez au contraire l'homme heureux et bien portant : en lui tout semble se redresser et s'épanouir. Il marche droit, la tête haute, la taille cambrée, d'un pas élastique et ferme, les

bras arrondis et battant l'air comme des ailes, et tous les traits de son visage tendent à s'élever et à s'élargir. Lisez dans La Bruyère *le Riche et le Pauvre :* ce que nous disons là n'en est que l'abrégé.

Voilà la règle générale. Prenez d'une part le désespoir, le découragement, l'inquiétude, le crime, le remords, la honte ; d'autre part, la joie, l'espérance, la sécurité, la vertu, la conscience d'une bonne action, la fierté et, à leur suite, jusqu'aux plus faibles nuances des sentiments qui en dérivent, vous verrez que dans chacune de ces séries prises à part le caractère et le sens des signes sont toujours les mêmes, plus ou moins marqués à proportion du plus ou moins d'intensité du sentiment qui les produit.

La physionomie au repos. — Enfin, dans les cas très nombreux où ce qui se présente à nous ne nous inspire ni attrait ni répulsion, la physionomie reste au repos et marque l'indifférence. Dans cet état les lignes gardent leurs directions normales, les masses présentent leur situation et leur étendue ordinaire, et la statue humaine immobile ne nous montre plus que l'expression permanente qui résulte des formes et de la disposition de ses traits. C'est cette expression permanente qui, par son accent et sa tendance, constitue la physionomie particulière de l'individu.

On le voit, ce qui fait l'action, c'est une espèce de symphonie de mouvements, de déplacements, de gestes variés en direction, en étendue, en force, en vitesse ; tantôt uniques, tantôt répétés, tantôt isolés, tantôt simultanés : ce qui fait l'expression au repos, c'est la forme et la disposition des traits.

Il est intéressant de remarquer à quel point ce système naturel de procédés ressemble à ceux de la musique. En y réfléchissant davantage on reconnaîtra que tous les autres arts d'expression procèdent de même, et on verra mieux par quels liens directs la théorie de la physionomie se rattache à celle de l'art.

Analyse des mouvements et de l'expression des parties. — Nous arrivons maintenant au détail des mouvements et des actions des différentes parties de la figure.

Ces parties sont :

La tête ;

Les épaules ;

La poitrine ;

Le ventre ;
Le dos ;
Les reins ;
Les bras ;
Les mains ;
Les jambes ;
Les pieds ;
Le corps entier.

Dans la tête nous avons à considérer :

Le front ;
Les yeux ;
Les sourcils ;
La bouche ;
Le menton ;
Le nez ;
Les joues ;
Les mâchoires ;
Les oreilles ;
Les cheveux ;
Le teint.

Mouvements de la tête. — Indépendamment des expressions d'ensemble que la tête produit par le jeu des traits qui la composent, ses mouvements en masse ont par eux-mêmes des expressions très significatives. Inclinée en avant, la tête marque l'attention, la déférence, la soumission ; courbée, la réflexion, la méditation, la recherche d'un problème, la mélancolie, la souffrance, la résignation ; très courbée, elle indique l'accablement, la terreur, le découragement, le désespoir. L'homme marque par là qu'une action ou une force supérieure, le dominant d'en haut, pèse sur lui, et il laisse pencher vers la terre la partie de son corps qui est le siège de sa pensée et de sa volonté, comme pour montrer que sa pensée et sa volonté fléchissent, ne peuvent plus se soutenir.

Des sentiments contraires amènent le mouvement contraire. Dans la fierté, dans l'orgueil, dans la joie, dans la santé ; lorsque l'esprit est libre de réflexion, dégagé de toute crainte ou de tout souci,

l'homme se sent léger, on dirait qu'il a des ailes, il se redresse, il se hausse, et sa tête, comme pour mieux dominer l'horizon, se renverse en arrière.

Dans la méditation, dans l'attention, si l'homme baisse la tête, c'est que ce mouvement, laissant plus de liberté au cours du sang dans le cerveau, favorise l'action cérébrale. Au contraire quand nous nous laissons aller à la rêverie, nous abandonnons la tête en arrière : les vaisseaux du cou, comprimés entre les vertèbres et la masse musculaire, ne laissent plus aussi bien circuler le sang, et il se fait une sorte de congestion qui rend les idées plus vagues.

Dans le désespoir, le renversement violent de la tête en arrière est sans aucun doute un effort instinctif pour provoquer la congestion et soustraire l'âme, par cette espèce d'ivresse volontaire, à des perceptions intolérables.

Les mouvements de côté, lorsqu'ils sont lents et modérés, marquent les sentiments mixtes ou partagés comme la circonspection, le doute, la méfiance, l'appréhension. Ils arrivent à exprimer des sentiments encore plus complexes lorsqu'ils sont combinés avec l'élévation ou l'abaissement.

La tête abaissée et tournée de côté exprime tantôt l'ironie, tantôt la compassion. La tête de côté, le menton en avant, exprime le défi ; si le menton n'est pas porté en avant, et que ce soient surtout le front et les yeux qui marquent la tendance, c'est signe de prière, de douleur, d'espoir.

L'affirmation pure et simple se fait par une inclination de tête ; la négation, par deux mouvements au moins, l'un à droite et l'autre à gauche. Plus le oui ou le non doit être énergique, plus ces mouvements sont accentués et réitérés, mais dans l'usage ordinaire de la vie ils restent toujours très brefs et très limités. Viennent-ils à dépasser une certaine rapidité, une certaine amplitude, ils perdent leur expression normale et deviennent des signes de colère, d'exaltation, de terreur ou de désespoir, lorsque la tête est jetée en avant, en arrière, à droite et à gauche.

Tels sont les principaux effets des mouvements de la tête. Quoique ces mouvements se réduisent à trois, l'expression en est très variée, parce qu'ils se combinent avec les nuances infinies que donnent à l'ensemble de la tête les mouvements des traits du visage. Cette

observation doit être retenue, parce qu'elle s'applique à toutes les autres parties de la figure, qui n'agissent pas seules non plus et dont les effets sont concertants avec ceux des autres parties de l'ensemble.

Mouvements des épaules. — Les épaules sont animées de trois sortes de mouvements. Elles se haussent ou se baissent, elles reculent ou s'avancent, elles se déplacent en biais.

Nous avons, en parlant de cette partie, rappelé que le haussement d'épaules est le signe du dédain ou du mépris. Mais s'il se maintient il indique un état de relèvement moral comme la fierté, le succès, la joie ; s'il est habituel, permanent, il marque en général une bonne santé, de la force, de la franchise ; lorsqu'il paraît affecté, la vanité, l'orgueil.

L'abaissement des épaules est signe de faiblesse, d'abattement, de tout état dépressif enfin, qui fait que le corps se courbe, s'amoindrit, s'abandonne.

Le déplacement en biais, lorsqu'il est exécuté en sens contraire par les deux épaules à la fois, exprime le refus ou la résistance. Le retrait d'une seule épaule exprime un sentiment du même genre, mais partagé comme le mouvement qui le symbolise : c'est comme si on disait qu'on veut bien d'un côté, mais que de l'autre on ne veut pas. C'est une première application des deux principes que nous venons de formuler. Dans la ruse, dans l'hypocrisie, dans la timidité, l'homme présente souvent les épaules de biais : il cherche à s'effacer, à se dissimuler.

Mouvements de la poitrine. — La poitrine, dans le langage usuel de la physionomie, désigne la partie du corps comprise entre les épaules et la ceinture. Ses mouvements sont déterminés par le jeu des poumons et du diaphragme. Dans les sentiments calmes tels que la satisfaction, l'allègement, elle s'élève et s'élargit. Les voies respiratoires extérieures, c'est-à-dire la bouche et les narines, intérieures, c'est-à-dire le larynx et les bronches, s'ouvrent alors largement ; d'autant plus largement que l'état agréable aura été précédé de plus près d'un état contraire. Cela est si vrai, que ces mots : « Ah ! je respire ! » s'échappent naturellement des lèvres de l'homme à l'instant où il se voit délivré d'une angoisse, d'une crainte, d'une souffrance. L'unité, la lenteur et la régularité, de l'aspiration, carac-

térisent exclusivement ce genre de signe. On dit : un soupir, et non pas : des soupirs de satisfaction.

Des aspirations courtes, haletantes, précipitées, sont au contraire le signe d'une émotion violente, subite. Elles sont en elles-mêmes et d'une manière générale une mesure plutôt qu'une expression : le sens en est donné, d'abord par les actions simultanées des autres parties, mais aussi par la disposition que prend la charpente du buste selon que l'émotion est expansive ou compressive. Dans le premier cas la colonne vertébrale s'arque en arrière, les épaules s'effacent, la tête se relève, ce qui porte la poitrine en haut et en avant : dans le second cas le dos se courbe, les épaules se rapprochent, la tête s'abaisse, et la poitrine se réduit et se creuse. Cependant il ne faut pas oublier ici le principe d'interversion qui fait que tout signe peut prendre une signification opposée à son sens naturel si l'émotion dépasse la mesure ordinaire. C'est ainsi qu'on pourra s'expliquer comment la poitrine d'un homme éperdu de désespoir ou de douleur peut haleter, palpiter, avec autant de violence que celle d'un homme éperdu de joie.

L'usage du corset, qui refoule en haut les parties supérieures de la poitrine, rend chez les femmes la palpitation de cette partie plus fréquente que chez les hommes ; un détail gracieux de leur conformation vient d'ailleurs accentuer ce mouvement et y donner plus d'amplitude, c'est le sein, qui fait relief par sa masse et rebondit par son élasticité naturelle.

Mouvements du ventre. — Les mouvements du ventre sont dus à la fois aux muscles de cette cavité et au diaphragme. C'est dans le rire et le sanglot que cette partie s'agite le plus. L'expression de « rire à ventre déboutonné » montre combien cette observation est classique. Chez les personnages à forte complexion, un gros ventre donne à la gaîté une espèce d'opulence qui la rend très puissante et très communicative. Les bouffons célèbres se sont immortalisés en grande partie par leur ventre, par les effets formidables qu'ils en savaient tirer. Lablache, un des plus grands chanteurs qu'on ait entendus, et qui était en même temps un des plus excellents acteurs de notre époque, avait le ventre plein d'esprit, on peut le dire ; et, chose rare, quand il mettait en branle cet instrument énorme, il savait le faire sans jamais tomber dans la grossièreté. Mais tous les obèses n'ont

pas cette finesse de touche, et on peut conclure qu'au demeurant le ventre est, dans l'orchestre des instruments naturels de la physionomie, ce qu'est la grosse caisse dans l'ordre des instruments de musique : un gros tambour qu'on fait résonner à coups de tampon, et qui est plus propre à soutenir un fortissimo qu'à détailler une douce mélodie.

Dans les crises nerveuses, dans certains états hystériques, le ventre est agité de convulsions et de contractions violentes. Mais ce sont là des symptômes morbides de la compétence du médecin. Dans les sociétés civilisées, on n'a pas occasion d'observer ces mouvements, qui sont cachés par les vêtements, car ils sont beaucoup plus concentrés que ceux qui se produisent dans le rire ou dans le sanglot,

Mouvements du dos. — Le dos se courbe dans la prière, dans la soumission, dans le respect ; il exprime la déférence à un sentiment d'ordre supérieur ; le mouvement en est alors lent, mesuré, et d'une étendue modérée. Dans l'obséquiosité, il est plus vif, répété plusieurs fois, et accompagné de déplacement en biais des épaules ; la politesse empressée s'exprime de même ; c'est ce qu'on appelle « se confondre en salutations » : se confondre, parce que dans ces mouvements le corps et les membres exécutent coup sur coup une suite d'actions et de déplacements qui font en effet une sorte de confusion.

Dans l'hypocrisie, dans la crainte, dans l'accablement, le dos se courbe, mais plus fortement, parce que le corps s'abandonne à proportion que la feinte est plus calculée, que la souffrance est plus grave. La fatigue, la maladie, l'ivresse, produisent physiquement le même effet. Le sens vrai de ce signe sera dégagé par l'observation des autres traits et des autres actions de la figure, notamment du visage, qui suffit souvent à lui seul pour faire distinguer un ivrogne d'un malade ou d'un malheureux, quoique tous trois aient, par des causes bien différentes, le dos courbé.

La courbure du dos est employée assez souvent dans une intention badine ou ironique, pour recevoir ou pour faire gaîment un reproche piquant ou amical. Les acteurs comiques y ont souvent recours pour caractériser un personnage ridiculement timide ou sournois ; les paillasses de foire, en l'exagérant, en font un de leurs grands effets de poltronnerie ou de bêtise.

Dans les impressions dépressives subites le dos s'abaisse et marque alors un sentiment plus violent.

Le dos s'arque en arrière, élevant par là les épaules et la tête et soulevant en avant la poitrine, dans les états expansifs que nous avons tout à l'heure assignés pour cause aux développements de la poitrine. C'est un mouvement d'ensemble auquel concourent toutes les parties : ayant les mêmes causes, il doit avoir les mêmes effets. D'ailleurs, la poitrine et le dos ne formant qu'un tout inséparable puisque le thorax est articulé sur la colonne vertébrale, ils ne peuvent pas ne pas s'accorder dans leurs expressions.

Dans l'enthousiasme, dans l'extase, dans le désespoir, le renversement en arrière se porte au point le plus extrême.

Il est une autre espèce de mouvement, celui-là plus rare, qui consiste à renverser le buste en arrière sans presque courber le dos : c'est l'effet de l'étonnement, de l'indignation. Le renversement opposé, qui consisterait à pencher droit le buste en avant, ne se fait pas, parce qu'il ne pourrait s'exécuter sans compromettre l'équilibre : pour avancer le buste, on est contraint de renverser la tête en arrière afin d'en rejeter le poids dans la verticale du centre de gravité, et alors le dos se courbe forcément.

Mouvements des reins. — La flexion concave des reins, qui tend à les cambrer le plus possible, se produit dans la fierté, dans la menace, dans la prétention ou la coquetterie. Il a pour but et pour effet de dégager la taille, de marquer la ceinture et, en poussant sur les intestins, de les faire refluer en partie sur le diaphragme, qui à son tour soulève et développe la poitrine. C'est donc un mouvement d'expansion quoiqu'il soit dirigé vers l'intérieur. Sa signification se justifie, comme celle de tous les mouvements analysés ci-dessus, par sa tendance et par son origine.

La courbure convexe des reins, lorsqu'elle accompagne celle du dos, n'en est qu'une suite et porte par conséquent la même expression. Cependant certaines maladies la reconnaissent pour signe. Dans la peur, dans la douleur, la courbure de la colonne vertébrale se marque parfois assez particulièrement sur les reins. Les acteurs comiques s'en servent pour représenter ces sentiments.

Mouvements des bras. — Nous venons de voir, à propos du dos et de la poitrine, combien les mouvements de ces deux parties sont

simultanés et concordants, combien il serait difficile, sans le contrôle fourni par les autres parties, de savoir si le signal du mouvement expressif est donné par le dos ou par la poitrine. Une difficulté de la même nature se rencontre ici : à part le cas où les mains sont enfoncées dans la ceinture, dans les poches, dans les manches ou dans un pli des vêtements, le bras ne peut faire un seul mouvement sans déplacer les mains, et il est rare que dans ce mouvement elles restent inactives. Pour reprendre une comparaison que nous avons déjà faite à propos des mouvements du ventre, on peut dire que, dans ces mouvements du membre entier, les bras font la basse tandis que la main chante l'air.

Cependant il n'est pas impossible d'isoler un certain nombre des mouvements des bras, où leur action paraît primer assez nettement celle des mains.

Une première observation nous donnera le moyen de distinguer tout un ordre de mouvements, et d'en écarter du même coup tout un autre ordre pour les subordonner à ceux de la main.

En effet, si on observe avec attention, on reconnaîtra, il me semble, que les mouvements affectifs, ceux qui se rapportent au sentiment ou à la sensation, s'exécutent particulièrement par l'ensemble du bras tout entier ; tandis que, si le mobile du geste est purement intellectuel ou moral, l'effet physionomique principal se localisera dans les actions de la main.

Cette observation se confirme par une autre que chacun peut faire sur soi-même ou sur autrui : c'est qu'il y a une espèce d'antagonisme entre ces deux actions, l'une diminuant à proportion que l'autre augmente. Les mouvements du bras sont-ils rapides, violents, désordonnés, la main s'abstient, s'abandonne : même quand elle tremble, qu'elle s'agite, qu'elle flotte presque inerte, elle n'a plus de rôle dans l'expression. Dans l'éclat de certaines colères, de certaines passions, elle se ferme, elle ne veut plus être qu'une masse, un instrument de menace ou de violence ; elle laisse la parole au bras.

En sens contraire, plus les gestes de la main sont détaillés, plus l'analyse mimique se précise, et plus les mouvements des bras tendent à se ralentir en vitesse et en étendue. Cela s'explique d'ailleurs parfaitement, c'est même une nécessité : les signes exécutés par

la main perdraient toute valeur s'ils étaient promenés à tour de bras dans l'espace, à droite, à gauche, en haut, en bas, en arrière, en avant : supposez un livre qu'on prétendît vous faire lire dans ces conditions, vous n'essayeriez même pas. Mais si l'expression prend pour instrument une partie grande, peu détaillée, comme le bras, elle pourra lui demander des effets puissants, violents, et plus elle y imprimera de rapidité et de développement, plus l'effet grandira.

Principe de proportion entre la grandeur des parties et la mesure de leurs mouvements. — Ceci nous ouvre une vue nouvelle sur un rapport auquel on n'a pas jusqu'ici pris garde autant qu'il faudrait, et qui est une des conditions essentielles de l'expression dans tous les arts : c'est qu'il y a une loi de proportion très positive qui fait que les grands moyens ne doivent pas être employés pour produire des effets de détail et d'analyse, et qu'avec des moyens de détail et d'analyse on ne doit pas chercher de grands effets. On n'y réussira jamais ni d'une façon ni d'une autre.

Ce principe, tel que nous venons de le déduire à l'instant d'une observation sur nature, nous semble particulièrement propre à être médité en présence des théories soi-disant réalistes.

Élévation du bras. — Nous ne considérerons comme mouvements propres du bras que : l'élévation, l'abaissement, l'écartement, la flexion, la tension, la torsion, la contraction, soit des deux bras, soit d'un seul : les autres ne sont que des déplacements gouvernés par la main et qui rentrent dans l'étude des actions de cette partie.

L'élévation d'un seul bras, qui se fait d'ailleurs généralement du côté droit, marque le commandement, si le bras est tendu et pointé un peu de côté ; la défense, le signe d'arrêter, s'il est levé perpendiculairement, la main ouverte et la paume tournée en avant ; un ordre ou une indication, si le bras est levé horizontalement et l'index pointé.

Toutes ces expressions varient en intensité, en violence, en douceur, en gravité, suivant que le mouvement est plus ou moins rapide, plus ou moins mesuré.

Elles se confirment et prennent un effet double lorsqu'elles sont exécutées par les deux bras à la fois agissant de même.

Abaissement du bras. — L'abaissement du bras, lorsqu'il se fait

lentement, indique l'acquiescement, l'obéissance : dans la discipline militaire, par exemple, il est d'ordonnance devant un supérieur. Si ce mouvement est subit et rapide, il indique la terreur, la surprise ; il sert de signe pour commander la prudence ou l'abstention, pour avertir d'un danger : enfin il marque une émotion vive et profonde. Dans tous ces cas il est accompagné de raideur et d'une sorte de contraction de la main. Lorsqu'au contraire les bras sont abandonnés le long du corps, que les mains pendent sans mouvement, c'est l'expression du découragement, de la crainte, de la douleur, d'un sentiment dépressif enfin.

Exécuté rapidement, cet abaissement des bras amène les mains à frapper sur les cuisses. Les anciens n'ont pas manqué de relever ce signe. Homère nous montre ses héros, dans un moment de désespoir, se frappant les cuisses. On dit « Les bras m'en tombent ».

Écartement ou rapprochement des bras. — Les bras ramenés, fléchis, vers la poitrine, marquent une attestation de la conscience ou du sentiment, un retour sur soi-même, l'aveu d'un devoir, le témoignage d'une affection, l'affirmation de sa propre sincérité.

Si les bras sont croisés, c'est signe de bravade, d'indignation, de reproche. En fermant ses bras, l'homme marque qu'il veut se contraindre, que, par la seule violence du sentiment qui le révolte, il veut en laisser voir l'expression sans recourir à des gestes.

Il y a là aussi un autre genre de symbolisme instinctif sur lequel nous aurons d'ailleurs à revenir à propos du geste, et qui ramène les bras vers le centre nerveux de la sympathie comme pour en étreindre le siège, pour en mieux sentir les palpitations et la chaleur.

L'expression du mouvement devient plus énergique à mesure que les bras sont plus raides. Lorsque, au contraire, il est lent, mesuré, elle prend plus de douceur.

Mais l'écartement ou le rapprochement ne sont pas toujours simples : le plus souvent ils se combinent avec l'élévation ou l'abaissement. Les bras élevés et écartés sont signe de bénédiction, de paix, de silence, de domination : l'homme semble ainsi étendre dans l'espace une autorité qu'il fait planer au-dessus de l'assemblée ou de la personne qui l'écoute. Si les bras, à demi fléchis, ne sont étendus qu'à la hauteur de la poitrine, leur écartement exprime la simplicité, la facilité, la vérité, la franchise. C'est encore un symbole qui semble dire : « Voyez,

je ne vous cache pas mon cœur, je ne laisse aucun obstacle entre vous et lui. » Enfin si les bras sont écartés presque perpendiculairement, ce mouvement indique qu'on ne veut ou ne peut plus agir, qu'on laisse le champ libre, qu'on est à bout de moyens ou d'objections.

Le rapprochement des deux bras est par lui-même un signe d'énergie redoublée, d'action concentrée sur un point. La bénédiction d'une tête isolée rapproche naturellement les deux mains sur cette tête, mais par un mouvement calme et mesuré, tandis que, dans la malédiction, les bras plus contractés s'élèvent rapidement pour s'abaisser à la hauteur de la tête et s'y arrêter.

Le rapprochement des bras à la hauteur de la poitrine marque une affirmation; il signifie encore que l'homme cherche à rassembler ses forces physiques ou intellectuelles, à ramener une contestation sur un terrain mieux limité. Enfin le rapprochement perpendiculaire des bras indique l'attente, la mise en demeure, si les mains sont placées l'une sur l'autre et si le mouvement est modéré ; si les bras se tendent vivement, que les mains se crispent, c'est l'indignation, la colère. Enfin, lorsque les deux poings se ferment et se serrent ensemble, l'abaissement simultané des deux bras est un signe de fureur ou de vengeance.

Mouvements des bras en avant ou en arrière. — Dans la menace et dans l'attaque, les bras se portent et se tendent en avant : dans la crainte et dans la défensive, ils sont ramenés en arrière ; suivant que ce mouvement se fait en haut, à la hauteur de la poitrine ou en bas, l'expression décroît en énergie. Dans certains cas un seul des deux bras, presque toujours le droit, exécute l'action ; le second bras reste en repos si le sentiment est modéré ; parfois, comme dans les mouvements contrastés dont nous allons parler, il appuie par un mouvement contraire le mouvement de l'autre bras.

Mouvements contrastés des bras. — Quelquefois les deux bras ont des mouvements contrastés : l'un s'élève, l'autre s'abaisse, l'un s'écarte, l'autre se rapproche, et ils peuvent, comme dans les mouvements concertants, s'écarter ou se rapprocher en s'élevant ou en s'abaissant. Dans tous ces cas le bras qui se développe est celui qui donne l'expression ; le bras qui se replie ne fait que suivre, et loin de contrarier l'effet, il agit pour le confirmer, comme s'il était en-

traîné du côté où se porte l'action principale. Pour déterminer le sens de ces diverses combinaisons, il suffit de se reporter à ce que nous venons de dire sur le rapprochement ou l'écartement des bras : dans tous les cas que nous avons examinés, qu'on imagine un mouvement contrasté au lieu d'un mouvement concertant, et l'expression sera la même, mais doublée par un mouvement contraire au lieu de l'être par un mouvement analogue.

Torsion, contraction des bras. — Enfin, dans la douleur physique excessive, dans le chagrin, dans le désespoir, le patient se tord les bras, les contracte, et ce signe a été tellement reconnu de tout temps comme caractéristique d'une souffrance extrême, que les mots de « torture, torturer », ont été adoptés pour marquer le comble de la douleur physique ou morale.

Ces mouvements, qui s'étendent presque toujours en même temps au cou et à la colonne vertébrale, se produisent aussi, mais par une cause purement physique, dans certains états nerveux tels que l'hystérie et la catalepsie.

Le plaisir et la douleur, étant tous deux des affections de la sensibilité, tirent également leur source et leurs manifestations du système nerveux. Dans les émotions modérées ils s'expriment par des signes différents, mais dans les émotions violentes les signes du plaisir deviennent ceux de la douleur et réciproquement. C'est ainsi que la torsion et la contraction des bras se produisent dans le rire : « rire à se tordre, se tordre de rire », sont des expressions qui, quoique le plus souvent employées comme hyperboles, sont au fond des métaphores se rapportant à une vérité naturelle.

Déplacements du coude. — Dans tout ce que nous avons vu jusqu'ici nous avons pris les mouvements d'ensemble du bras tout entier, parce que la plupart du temps les deux parties de ce membre se meuvent du même coup. Sauf les cas où on les raidit ou les abandonne, il y a dans la somme du mouvement général une sorte de répartition qui fait que le bras et l'avant-bras ont à peu près le même écart angulaire par rapport à la perpendiculaire du corps. Mais certaines habitudes ou dispositions individuelles dérogent à cette règle et influent assez sur l'expression pour qu'il soit nécessaire de les signaler.

Ces différences résultent en réalité des mouvements du bras

proprement dit, de sa partie comprise entre l'épaule et le coude : mais pour plus de clarté nous observerons le mouvement au point extrême du bras, c'est-à-dire au coude, parce que c'est le coude qui le rend sensible.

Or, indépendamment du rapprochement des bras, que nous avons étudié plus haut dans son expression générale, il y a des manières de gesticuler qui consistent à tenir les coudes près du corps ou à les en éloigner, pendant que l'avant-bras exécute des mouvements.

Dans le premier cas, le geste a beaucoup moins d'énergie ; il est froid, étroit, monotone. Si les deux avant-bras agissent de même, l'effet devient plus fâcheux, c'est un mouvement de marionnette. Or, si on veut bien y faire attention, on reconnaîtra que ce geste est très familier aux personnes peu intelligentes ; s'il devient habituel, continuel, c'est un signe presque certain de bêtise, car d'une part il tombe sous le sens que le même geste ne peut pas servir à toutes les idées, et d'autre part, si le geste chez ces gens-là exprime vraiment une idée, c'est qu'ils ont toujours la même.

Au contraire regardez les fier-à-bras, les commères de la Halle, les matelots, tout ce qui est déluré, dégagé, vous verrez que chez eux les coudes sont toujours écartés, de sorte que le bras se donne autant de mouvement que l'avant-bras.

Le mouvement des coudes a donc, comme on voit, beaucoup d'importance dans l'expression, et la mobilité ou l'immobilité de cette partie ôte ou donne à la figure et à ses actions une grande partie de leur intelligence ou de leur vivacité. C'est d'ailleurs toujours en vertu des mêmes principes : tout ce qui figure clairement la pensée ou le sentiment est favorable ; tout ce qui l'indique faiblement, sans énergie, sans relief, est défavorable.

Mouvements des mains. — Les mains s'articulent avec le poignet et peuvent exécuter sur ce pivot des révolutions sur tous les points d'une demi-sphère. Les doigts s'articulent sur le métacarpe jusqu'à faire avec lui un angle droit ; la seconde phalange peut former un angle droit avec la première, la troisième, un angle obtus avec la seconde. Le pouce peut décrire un cône dans l'espace, s'écarter presque à angle droit de l'index, et se fléchir en dedans jusqu'à toucher la paume de la main.

Les doigts et le pouce peuvent se rapprocher, s'écarter, s'étendre, se fléchir, se fermer, ensemble ou isolément.

A ces mouvements naturels il faut ajouter toutes les pratiques et aptitudes spéciales que donnent à la main la différence des tempéraments et des caractères et la diversité des travaux auxquels on l'emploie. Il suffit de comparer la main d'un violoniste avec celle d'un laboureur, par exemple, pour voir à quelle distance il faudrait placer les deux termes de l'échelle d'observation.

Ajoutez à cela les divers degrés de force, de vitesse et d'amplitude, que peuvent présenter tous ces mouvements ; considérez que tous se modifient de mille façons, tantôt par des redoublements tantôt par des contrastes, et vous n'aurez imaginé que la moitié des combinaisons infinies auxquelles se prêtent les mouvements des mains : car, comme chacune des deux mains est indépendante, chacune peut en faire autant, et le nombre des combinaisons se trouve par là doublé. Et ce n'est pas tout encore, si l'on prend garde que les expressions de la main se nuancent indéfiniment par d'autres combinaisons avec les expressions des autres parties de la figure, notamment du visage.

On peut déjà voir par ce simple coup d'œil qu'une analyse détaillée des expressions de la main serait un travail presque sans limites. L'expression des mains est toute une langue, si bien que les sourds-muets n'en ont pas d'autre, qu'elle peut même suffire aux parlants à défaut d'un langage commun, et que dans le ballet et la pantomime elle supplée la parole. Vouloir analyser tous ces mouvements serait se mettre dans la position de quelqu'un qui, pour donner une idée du génie d'une langue, en réciterait l'un après l'autre tous les mots avec toutes leurs combinaisons grammaticales. Remarquons d'ailleurs que cela même ne suffirait pas, puisque chaque individu a sa manière à lui de gesticuler, comme il a sa manière à lui de parler, par la raison qu'il a sa manière à lui de penser.

Nous pourrions presque nous arrêter là ; si l'application s'y montre impraticable, la pensée n'y perd pas, et cela même est un résultat, que de nous être fait une juste idée de la complexité infinie des effets d'expression à mesure que les parties et les mouvements sont plus variés et plus détaillés.

Mais sans nous aventurer dans une entreprise inexécutable, nous

pourrons du moins, nous rapportant aux principes généraux que nous avons assignés à l'expression, montrer comment ils s'appliquent aux gestes les plus usuels et les plus significatifs de la main : c'est ce que nous verrons un peu plus loin.

Mouvements des jambes. — Quoique le mot de geste s'entende surtout des mouvements de la main et du bras, il s'applique également à ceux des jambes. Mais ces mouvements sont fort rares, les jambes étant presque continuellement employées au soutien du corps ou à la marche. Sauf dans le coup de pied et dans certains saluts où la jambe s'avance et se recule pour accompagner et faciliter l'inclination du corps, les jambes ne font pas de gestes. Leurs mouvements agités, leur balancement lorsque l'homme est assis, le piétinement lorsqu'il est debout, le plus ou moins d'ampleur, de rapidité ou de régularité de la marche soit en avant soit en arrière, sont autant de signes qui correspondent à divers états de l'âme, et il serait mal à propos de ne pas les rappeler ici. L'expression en est réglée d'ailleurs par les mêmes principes que les mouvements des autres parties de la figure humaine. Les mouvements lents indiquent le calme, les mouvements vifs, l'animation ; l'ampleur, la régularité, sont signes d'aisance et d'ordre dans les sentiments ou les pensées : la réitération, la saccade, l'irrégularité, trahissent au contraire la violence, l'incertitude, le désordre, dans les conceptions du moment. Enfin, d'une manière plus générale, la loi de l'attraction ou de la répulsion, de l'épanouissement ou de la concentration, s'applique sans réserve à l'action des jambes, puisque c'est par cette action que l'homme peut s'approcher de ce qui lui plaît, s'éloigner de ce qui lui déplaît, poursuivre ce qu'il désire, fuir ce qu'il craint, et, dans ces états mixtes où l'âme est plus ou moins partagée ou agitée par des sentiments divers, modifier ou accentuer sa démarche et son pas dans un sens ou dans l'autre.

Cela se voit dans la comédie, dans la tragédie, dans la danse de caractère, et mieux encore dans les scènes que le cours de la vie fait chaque jour passer sous nos yeux. On s'approche rapidement de ce qu'on désire : on s'en éloigne à pas lents et comme à regret ; on s'écarte vite de ce qu'on redoute, et s'il faut s'en approcher, on ne se presse guère. Les grands pas bien égaux marquent l'ampleur et la liberté des sentiments ; les petits pas inégaux, timides, la gène, la timidité, la honte.

L'écartement des deux jambes, quand on se « campe sur ses hanches », comme on dit, est bien connu comme signe de résolution, de défi, enfin de tous les sentiments hardis ou absolus en général. Le rapprochement des jambes, quand on est debout, et plus encore quand on est assis et que les jambes sont pliées, marque la timidité, l'embarras. Expansion dans le premier cas, rétraction dans le second : c'est toujours le même principe.

Le hanchement. Symbolisme du centre de gravité. — Quelquefois l'homme se hanche, il écarte une jambe et rejette son centre de gravité sur l'autre, ce qui fait saillir la hanche de ce côté. C'est encore, comme chacun sait, un signe de confiance en soi-même ; la saillie de la hanche apporte à ce mouvement un effet concertant, les reins et la ceinture étant considérés comme une des parties du corps où la force est en réserve. Et de fait c'est là que se trouve le centre de gravité du corps humain ; nul effort ne peut se faire par une partie quelconque s'il n'a pour lest la pesanteur concentrée là ; c'est le point où doivent s'appuyer indirectement tous les leviers des forces que nous voulons mettre en jeu. Voilà comment tout ce qui tend à mettre les reins en relief donne à la figure une expression de force.

La défaillance des jambes. — L'expérience de la vie, et aussi le langage usuel, montrent que la défaillance plus ou moins prononcée des jambes accompagne souvent les émotions violentes, grande joie, terreur, douleur physique ou morale. On dit : « les jambes me manquent », pour donner une forte idée de ce qu'on éprouve. Quelquefois, sans défaillir tout à fait, les jambes tremblent : on dit alors qu'elles « flageolent », c'est-à-dire qu'elles semblent agitées par quelque souffle.

La défaillance des jambes est d'ailleurs un des premiers et plus constants symptômes de la syncope, de la congestion, et surtout de l'ivresse.

Les acteurs, dans leur jeu, tirent un grand parti de ce phénomène naturel, pour exprimer des états plus ou moins tragiques ou comiques.

Mouvements du pied. — Les mouvements du pied, qui ne peuvent d'ailleurs dépasser un demi-cercle en horizontale et un quart de cercle en verticale, sont aussi, sous le rapport des expressions, assez limités en nombre. Lents, ils affectent, plutôt qu'ils n'expriment : la grâce,

lorsque le pied s'abaisse et se tourne en dehors ; la solennité, lorsqu'il s'allonge droit en s'abaissant ; l'importance, la dignité, lorsqu'il est posé carrément à terre. Si les mouvements du pied sont rapides et violents, ils marquent l'impatience, la colère, comme lorsqu'on frappe du pied ; la fureur, lorsqu'on piétine. Ce mouvement n'est pas exclusif à l'homme : le cheval, le taureau, le bouc, le bélier, et en général tous les animaux à pied corné, le font continuellement pour exprimer leur colère ou leur inquiétude ; sauf le lapin, qui a coutume de frapper la terre de ses pieds de derrière, les animaux à griffes ne paraissent pas le connaître.

Le pied a encore un mouvement particulier spécial à l'ennui et à l'impatience, et qui consiste à s'agiter verticalement lorsque la jambe est croisée.

Le pied, comme on voit, ne dit pas grand'chose. C'est tout naturel, parce qu'il est la partie la plus inférieure du corps humain, qu'il est immobilisé presque toujours par son office de support, qu'enfin il est le plus éloigné de ces foyers de la vie, de ces centres intellectuels ou sensitifs, qui animent de plus près les actions bien autrement expressives du visage et de la main.

Mouvements des traits de la tête. — Nous arrivons maintenant à des mouvements beaucoup plus fins, beaucoup plus analytiques, que ceux des membres, même en y comprenant la main, puisque le visage, étant le siège de quatre de nos sens, est encore celui du regard et de la parole.

L'analyse détaillée que nous avons faite de la forme, du mécanisme et des variations, de chacun des traits du visage pris au repos, contient virtuellement celle de l'expression des mêmes traits observés dans leurs mouvements. Nous trouverons, à propos de la bouche, une occasion de mettre en lumière cette proposition. Mais nous pouvons dès à présent nous y appuyer par avance pour expliquer comment, cela étant, nous jugeons inutile d'analyser l'un après l'autre tous les mouvements et toutes les expressions des traits du visage : il nous suffira, ainsi que nous le dirons à propos de la bouche, d'indiquer par quelques exemples l'analogie d'expression entre la forme de chaque trait et ses mouvements.

Mouvements du front. — Tout en classant, dans notre description de la figure, le front parmi les traits fixes, nous avons rappelé les

mouvements de sa peau, qui y déterminent des rides horizontales ou verticales plus ou moins nombreuses, plus ou moins marquées, mais en observant que ces mouvements et ces rides sont surtout le résultat du relèvement, de l'abaissement ou du froncement des sourcils, et que le front supérieur surtout peut être considéré comme une transition entre les traits fixes et les traits mobiles du visage. Ces mouvements, d'ailleurs très limités, marquent momentanément ce que marque la même disposition du front au repos : la peau relevée est signe d'étonnement ou de joie ; abaissée, d'attention, d'un sentiment sérieux ou pénible.

Mouvements des yeux. — Les yeux, dont le globe est parfaitement sphérique, sont enchâssés dans une cavité doublée de muqueuses toujours lubrifiées par l'humeur lacrymale, et des muscles nombreux les font mouvoir de manière à ce que leur centre pupillaire puisse se porter sur tous les points d'une demi-sphère, ce qui, soit dit en passant, leur donne géométriquement la même étendue de mouvement que celle de la main. Ils peuvent donc s'abaisser, se relever, se déplacer de côté, soit horizontalement, soit selon un angle quelconque. De plus le mouvement des paupières peut les découvrir ou les voiler. La paupière supérieure s'élève ou s'abaisse, la paupière inférieure ne peut que se relever. Enfin, comme tous les mouvements, ceux de l'œil varient en développement et en vitesse, et à toutes ces variations correspondent autant d'effets différents.

Conjugaison des globes oculaires. — Il faut établir ici tout d'abord un point qui caractérise uniquement les mouvements des yeux : c'est que ces mouvements, pour les deux globes oculaires, sont conjugués et parallèles ; c'est une condition de la vision normale et, par la même raison, de l'expression nette. Le strabisme convergent ou divergent est une exception pathologique qui ne fait que confirmer la règle, et lorsqu'il a lieu le regard perd de son expression à mesure que le strabisme est plus prononcé.

On doit donc tenir pour principe que tous les mouvements des globes oculaires sont doubles, c'est-à-dire qu'ils se font simultanément dans la même direction, et parallèles, c'est-à-dire que la distance entre le point central des deux pupilles reste toujours la même pendant que les yeux se meuvent.

Mais comme il n'y a rien de mathématiquement égal dans la nature,

soit comme grandeur soit comme conformation, ce parallélisme des deux pupilles varie par des causes diverses. Suivant que les yeux sont écartés ou rapprochés, l'effet en est d'abord différent, même au repos ; dans des yeux écartés, le regard est vague ; il est plus précis dans des yeux rapprochés, car c'est dans les pupilles que sont les deux regards qui, pour l'expression, n'en font qu'un : or le rapprochement de traits semblables en augmente l'expression.

Il y a d'ailleurs des particularités individuelles qui altèrent plus ou moins la rigueur du parallélisme : ce sont les habitudes de l'œil, l'influence du genre de travail, le degré de lumière au milieu duquel on vit. Sans aller jusqu'au strabisme divergent ou convergent, certains yeux ne sont pas tout à fait ensemble. Lorsque les pupilles convergent un peu, le regard est perçant, aigu : lorsqu'au contraire elles divergent légèrement, le regard prend un vague qui n'est pas dépourvu de grâce et qui même dans certains cas peut passer pour une beauté, parce qu'il donne vraiment à l'œil quelque chose de radieux, de serein. C'est ce qu'on appelle « les yeux à la Bourbon. » Quelques-uns disent « bigle », mais il est douteux que ce mot s'applique au strabisme divergent.

Indépendamment de ces déformations, la convergence ou la divergence des yeux se produit normalement suivant la distance à laquelle on regarde les objets : plus ces objets sont loin, plus les yeux sont parallèles ; plus ils se rapprochent, plus l'écartement diminue.

Il est évident qu'une grande partie des expressions des yeux à l'état de repos doivent s'expliquer par ces différences dans l'écartement ou le rapprochement des pupilles. Les yeux hagards ne sont autre chose que des yeux divergents ; les regards furieux, c'est la convergence des yeux qui les produit.

Mouvements des paupières. — Mais les expressions du globe oculaire se combinent avec les mouvements des paupières, qui viennent en modifier l'expression avec d'autant plus de variété que chaque paupière a des mouvements propres indépendants de ceux de l'œil. La paupière supérieure peut s'abaisser ou se relever dans l'étendue d'un quart de cercle. La paupière inférieure ne peut que se relever et se rétrécir.

Mouvements d'ensemble de l'œil et des paupières. — Il ne serait pas possible d'analyser séparément les mouvements du globe oculaire et

ceux des paupières, puisque ces deux parties ne forment qu'un seul trait. Les expressions des yeux sont trop connues, trop continuellement observées, pour que nous nous y étendions beaucoup. Nous avons cru devoir entrer dans tous les détails possibles sur l'expression de l'œil au repos, parce que la notion de la valeur fixe des traits pris en eux-mêmes n'est pas aussi courante que celle de leurs mouvements. Mais ce serait abuser de l'attention du lecteur que de prétendre décrire ici toutes les nuances du regard ; c'est là un langage universellement compris.

Contentons-nous donc de nous reporter comme toujours aux principes généraux, et il nous suffira d'en appeler à nos souvenirs de toutes les heures, pour reconnaître que l'ouverture, l'élévation des yeux, marquent des sentiments larges et élevés ; l'abaissement, l'occlusion, des idées plus douces ou plus basses ; que ces nuances se marquent avec d'autant plus de précision et de variété que le globe et les paupières peuvent faire concorder leurs actions suivant des milliers de combinaisons. Rappelons qu'à la lenteur, à la mesure, à la régularité de tout mouvement physionomique, répondent la paix, l'ordre, la grâce, la douceur, la dignité, toutes les expressions élevées enfin, et qu'aux mouvements violents, soudains, irréguliers, répétés, se marquent la violence ou le désordre des idées ou des sentiments. Et si nous ajoutons que les mouvements de côté ou de travers sont, dans tous les traits de la figure humaine, l'indice d'un mélange de sentiments ou d'idées complexes comme la méfiance, la prudence, la ruse, la timidité, nous aurons passé en revue les principaux effets d'expression des yeux et suffisamment indiqué leur signification.

En dehors de ces observations générales, mentionnons encore la fermeture d'un œil, qui est signe de malice ou de clairvoyance ; le clignement des deux paupières, qui laisse l'œil à demi ouvert et qui est usité pour exprimer la compassion ou le reproche.

Fixité habituelle des yeux. — La fixité habituelle des yeux donne un caractère très dramatique à certains visages. Elle est un des signes de la préoccupation, du chagrin, de la terreur, du désespoir, et lorsqu'elle est habituelle elle donne à la physionomie un aspect rigide, fantastique, très saisissant.

Les sourds. — Les sourds, dont le visage et tous ses mouve-

ments sont comme inertes et figés, ont au plus haut degré cette fixité du regard.

Un portrait d'Henner. — J'ai pu juger par ma propre expérience combien ce signe est caractéristique des sourds. Notre grand peintre Henner me montrait un jour dans son atelier le portrait d'une dame âgée à moi inconnue. Après avoir un moment considéré ce visage à l'aspect morne et presque pétrifié, je dis à l'artiste :

— Cette dame est sourde.

— C'est vrai ! répondit Henner.

Certes, voilà de quoi faire l'éloge du peintre, mais de quoi aussi justifier l'observation.

Nous ne saurions mieux achever ce que nous avions à dire des mouvements de l'œil qu'en reproduisant ici un passage de Taillasson où, à propos des figures du *Guide*, ce grand critique d'art apporte un précieux témoignage à l'appui des principes que nous avons essayé d'appliquer dans notre étude des lois de la physionomie. Il s'agit du mouvement d'élévation des yeux, et de la valeur plus grande que leur donnent alors le développement de leur forme et la clarté plus grande de la lumière :

« Il a fait beaucoup de demi-figures, il se plaisait surtout à peindre des têtes de femmes les yeux levés vers le ciel : on lui pardonne cette répétition, parce qu'elle lui a réussi ; et parce que de beaux yeux ne sont jamais si beaux que dans cette situation, qui déploie toute leur lumière, et qui leur donne toujours une expression attachante, celle qui implore ; il semble que dans ce moment ils présentent à l'esprit et à la vue l'image du pouvoir divin qui peut tout accorder, et celle du charme mortel qui peut tout obtenir. » (Taillasson, *Observations sur quelques grands peintres*, p. 109).

Mouvements des sourcils. — Dans le calme, on laisse les sourcils à leur place : dans l'agitation ou la colère, on les agite. On les développe pour marquer l'énergie, pour découvrir les yeux et laisser rayonner le regard, pour manifester la clarté d'une conception : le niais, l'homme qui ne comprend pas, celui qui hésite, les contracte et en rétrécit l'arc. La gaîté, la malice, les retroussent vers les tempes ; la tristesse, la crainte, les relèvent vers le centre du front ; l'étonnement, la sottise, l'orgueil, les élèvent en les arrondissant. Toutes ces dispositions signifient de même dans l'état de repos, avec la seule différence qu'elles

sont alors des indices d'un état permanent caractéristique de l'individu.

Mouvements de la bouche. — Nous avons, dans nos considérations générales sur l'expression de la figure en mouvement, posé en principe qu'il y a analogie entre les traits et les mouvements, c'est-à-dire que si la forme d'un trait à l'état de repos signifie chez une personne tel état habituel de l'esprit ou du sentiment, toute autre personne qui voudra momentanément marquer le même état sur son visage, le fera en disposant le même trait de la même façon, de sorte que le trait affectera chez la seconde personne, mais pour un moment, la forme qu'il a naturellement et toujours chez la première.

Cette vérité, qui s'applique d'ailleurs à tous les traits et à toutes les parties de la figure, les mouvements de la bouche suffiraient seuls à la rendre sensible, par la double raison que la bouche est à la fois le plus mobile et le plus expressif des traits du visage.

Il l'est tellement que nous ne pouvons songer à en analyser en détail tous les mouvements et toutes les expressions. Mais notre étude en cette partie sera suffisamment développée lorsque, reprenant les principaux effets que nous avons notés sur la bouche au repos, nous y aurons comparé les effets pareils que le mouvement y produit. C'est ce que nous allons faire le plus rapidement possible.

Une grande bouche béante, avons-nous remarqué, est signe de niaiserie, d'étonnement, surtout si les lèvres sont abandonnées et inertes : on ouvre la bouche de cette façon pour marquer l'étonnement ou l'hébétement.

La bouche abaissée aux coins indique la gravité, la tristesse : pour marquer momentanément ces états, on abaisse les coins de la bouche.

La lèvre supérieure longue est signe de prudence, de réserve : courte, de fierté et de défi. Comment exprime-t-on ces sentiments ? En allongeant la lèvre supérieure, en la refoulant par le rehaussement de la lèvre inférieure.

Veut-on se montrer ferme et mesuré, les lèvres sont droites ; veut-on flatter, elles ondulent ; est-on joyeux, elles s'épanouissent ; l'amour ou la gourmandise viennent-ils nous allécher, elles se font rondes et pourpres comme des cerises.

S'agit-il de dissimuler, on les serre ; est-on piqué, on les pince ; souffre-t-on, elles se contractent : mais dans la franchise, mais dans

la satisfaction, mais dans la santé, ne voyez-vous pas les lèvres se détendre, s'entr'ouvrir? Encore un peu d'aise, et voilà le sourire.

Or, dans tous ces mouvements, que fait la bouche, sinon prendre, comme nous l'avons dit, les dispositions permanentes qu'ont naturellement d'autres bouches à l'état de repos?

Voilà qui suffit, ce me semble, pour donner une idée générale avec laquelle on pourra, sans risquer de se tromper beaucoup, contrôler la plupart des mouvements expressifs de la bouche.

Mouvements du menton. — Le menton, par ses mouvements directs d'élévation ou d'abaissement, a, comme tous les traits mobiles, son expression particulière dans l'ensemble.

La moue. — Lorsqu'il se relève, il produit la moue, en refoulant la lèvre inférieure qui à son tour fait refluer en bourrelet la lèvre supérieure : la moue est le signe du dédain, de la bouderie, du reproche ; si ce mouvement est très énergique, il caractérise l'indignation, la colère, et aussi la douleur vive.

Abaissement du menton. — L'abaissement du menton marque au contraire un sentiment dépressif ou suspensif comme la souffrance physique ou morale, l'embarras, la déception, la honte, le découragement, la confusion.

Déplacements produits par la bouche. — La bouche, en se contractant ou en se tirant de côté, imprime aussi au menton des déplacements consécutifs dont l'expression correspond à celle de la bouche, et qui la confirment.

Expansion, concentration : principe général. — On le voit, c'est toujours la même chose : toutes les fois qu'il s'agit d'exprimer un sentiment actif et énergique, les traits mobiles se rapprochent et tendent à se concentrer vers le milieu du visage : s'agit-il, au contraire, soit d'une impression passive qui vient déconcerter le cours des idées, soit d'un état de repos et de satisfaction où l'homme n'a rien à faire qu'à jouir de ce qu'il tient, tous les traits s'épanouissent.

Fonction expressive des muscles fléchisseurs et des extenseurs. — On pourrait dès lors poser comme un principe général, pour tous les mouvements du visage et du corps, que les muscles fléchisseurs sont les moteurs de l'expression active ou répulsive, et que les muscles extenseurs sont les instruments de l'expression passive ou attractive.

Mouvements du nez. — Le nez a des mouvements d'élévation qui se

produisent dans la gaîté, dans l'orgueil, dans les mouvements expansifs. Il s'abaisse au contraire dans la contrariété, dans la déception, dans la tristesse : il semble alors s'allonger. Ces deux effets sont produits directement par ses muscles propres, mais ils s'accompagnent presque toujours d'une traction ou d'un refoulement des lèvres, qui les accentue beaucoup. Lorsque le sentiment expansif ou dépressif veut être encore plus marqué, la tête se relève ou s'abaisse, et le nez paraît se raccourcir ou s'allonger encore davantage. On dit « lever le nez », pour qualifier la hardiesse ; on dit « allonger le nez », pour exprimer la déception, la honte ; on dit encore « je lui ferai baisser le nez », pour signifier qu'on va humilier ou confondre quelqu'un.

La torsion des lèvres à droite et à gauche entraîne aussi le nez dans des déplacements latéraux qui s'accordent en expression avec ceux des lèvres pour signifier la malice, la méfiance, la préméditation sournoise, tous ces sentiments obliques, comme on pourrait les nommer, qui se traduisent par des mouvements de travers. Et nous avons vu qu'un nez naturellement de travers donne quelque chose de son incorrection à l'ensemble du visage, et que par lui-même il peut être considéré comme un indice de quelque irrégularité ou de quelque défaut d'ordre dans l'homme intérieur.

Dans la joie, dans la fureur, dans l'amour, dans l'agitation d'une course rapide ou d'un mouvement violent, les narines sont animées d'une palpitation précipitée et s'ouvrent largement : elles prennent alors pour un moment la disposition qui se trouve au repos chez les personnes gaies, irascibles, portées à l'amour ou aux exercices du corps. Au contraire elles se relâchent, se resserrent, se pâment, dans la douleur, dans le découragement, dans la susceptibilité, dans l'épuisement génésiaque, dans la fatigue excessive. Ce signe s'accentue encore dans la syncope, dans l'épilepsie. Il est un des symptômes les plus éloquents de l'agonie.

Chez les enfants et chez certaines grandes personnes, le tour des narines devient, dans la colère, d'un blanc presque vert. Opposée à la teinte violacée que prend le reste du visage, cette coloration produit alors un effet véritablement sinistre.

Mouvements des joues. — Il y a deux espèces de mouvements des joues, ceux des muscles et ceux du gonflement ou de l'aspiration. Les mouvements musculaires consistent surtout dans la rétraction exercée

pour relever la bouche, ce qui a lieu dans l'ironie, dans le rire, dans la compassion, dans le dégoût, et dont l'effet est de faire saillir le haut de la joue selon qu'elle est plus ou moins charnue ou grasse. La joue n'a pas de mouvement propre pour s'allonger par elle-même, mais dans les sentiments dépressifs et concentrés tels que la consternation, le découragement, la douleur, elle se trouve allongée, la mâchoire inférieure et les lèvres s'abaissant sous l'influence du même sentiment.

La fossette et le rictus, qui sont, comme nous l'avons vu, des traits permanents sur certains visages, ne paraissent sur d'autres que sous l'influence du rire ou d'une tension de la volonté.

Enfin, quant au gonflement des joues, il est fréquent de le voir exécuter par des vaniteux toutes les fois qu'il leur monte une bouffée d'orgueil. Au théâtre, les acteurs ne manquent jamais ce moyen pour marquer la suffisance d'un sot. On gonfle aussi les joues pour souffler quand on a très chaud.

Dans le langage familier de la physionomie, on gonfle une joue par moquerie, ou pour exprimer la bonne humeur. C'est un acte de gaillardise comme celui de claquer des doigts ou de se les passer sous le menton. Au contraire, pour exprimer de façon comique l'étonnement, pour singer une personne ridicule, on aspire les joues, on les creuse, et on donne ainsi au visage une expression déconfite, sotte, que l'abaissement de la bouche et l'élévation des sourcils viennent d'ailleurs développer.

Mouvements des mâchoires. — La mâchoire inférieure est seule mobile : elle peut s'abaisser, non se relever. L'abaissement de cette partie, malgré la simplicité du mouvement, est très expressif dans les états auxquels il correspond, et qui sont la tristesse, la déception, la douleur, la fatigue. C'est ce qui « allonge la figure », expression courante pour exprimer ces sortes de sentiment. « Il m'est arrivé avec une figure longue d'une aune » est une phrase presque consacrée pour dépeindre l'aspect d'une personne qui se présente sous le coup d'un sentiment triste.

Le grincement de dents, signe terrible de la rage ou du désespoir, est produit par la contraction convulsive de la mâchoire inférieure sur la mâchoire supérieure.

La contraction des muscles maxillaires, qui se marque par leur saillie et leur tiraillement, est le résultat de la douleur excessive, de

la colère concentrée, de la terreur qu'on n'avoue pas : ce signe est fréquent chez les prévenus au moment de leur interrogatoire.

Mouvements des oreilles. — On dit « dresser l'oreille, tendre l'oreille, avoir l'oreille basse ». L'oreille, en effet, n'est pas absolument immobile : elle est susceptible, particulièrement chez quelques personnes, d'un mouvement d'élévation, et je crois que si on y faisait attention on le constaterait souvent sur soi-même dans la surprise, dans le rire, dans l'effroi. L'oreille a beaucoup plus de mobilité chez l'homme primitif ou sauvage, où son pavillon est tourné en avant. Les termes que nous venons de citer ne sont donc pas tirés seulement de faits observés sur les animaux. Sans doute, lorsque nous tendons la tête de côté pour mieux écouter, l'oreille, par le fait, se trouve tendue et, quand on baisse la tête sous le coup d'un sentiment dépressif, portée en bas : mais je crois plus exact de voir là une allusion du langage aux mouvements très réels que l'homme a remarqués sur lui-même.

Mouvements des cheveux. — Nous avons enfin à noter, pour ne rien oublier des mouvements particuliers du visage, l'horripilation, action particulièrement sensible dans les cheveux, mais qui s'étend à tous les poils du corps. Elle se produit dans l'horreur, dans l'épouvante, dans toutes les émotions excessivement violentes et subites, et elle en est si bien reconnue comme le signe, qu'on dit, pour exprimer un spectacle, une situation ou même seulement une idée horrible : « C'est à faire dresser les cheveux ; les cheveux se dressent à ma tête ». Nous reviendrons sur ce sujet à propos des mouvements d'ensemble.

Mouvements du teint. — Le teint a autant et plus d'importance qu'un trait, puisque dans certains cas il devient un masque. Mais dans la race blanche, et en dehors des fantaisies et des débauches du pinceau de la nature, on peut dire que le teint, comme les autres parties du visage, a aussi ses mouvements.

Gouverné par l'action du grand sympathique, qui est à la fois un des centres principaux du système nerveux et un régulateur de la circulation capillaire, le teint, selon qu'il pâlit ou se colore, rend visibles les mouvements intérieurs de l'âme.

Indépendance de ces mouvements. — Tout homme, pour peu qu'il ait de pouvoir sur lui-même, peut maîtriser ses mouvements, contenir

l'éclair de ses yeux ou le tremblement de ses lèvres, mais il ne peut rien sur les mouvements intérieurs du grand sympathique : son front et ses joues, sous le rapport de l'expression, ne lui appartiennent pas : quelles que soient son énergie ou sa dissimulation, il rougira si le grand sympathique lâche les freins des vaisseaux capillaires, il pâlira s'il les contracte.

Signification de la rougeur. — La rougeur n'est par elle-même qu'un signe général d'intensité ou de violence dans le sentiment actuel : c'est la nature de ce sentiment qui y donnera sa signification. La rougeur sera donc signe de colère, de honte, d'embarras, de pudeur, de timidité, de joie, de plaisir, etc., suivant le cas, toutes les fois que la cause en pourra être connue du premier coup d'œil. Que si, au contraire, dans ces moments où un doute, un mystère, une énigme, se dresse entre deux âmes, la rougeur vient à colorer le visage qu'on interroge et qui ne veut pas répondre, elle répondra, elle trahira le secret qu'on voulait garder.

Nous ne quitterons pas ce sujet sans noter ici une observation curieuse et comique dont un hasard nous a fait confident. Il en résulterait que, chez certaines personnes organisées exceptionnellement sous le rapport de la pudeur, la rougeur ne se manifesterait pas seulement sur le visage, mais qu'elle aurait encore pour siège le... siège lui-même. C'est ce qu'a fait voir, au conseil de revision d'une de ces dernières années, un jeune conscrit, en rougissant par devant et par derrière au moment où il se vit exposé aux regards du conseil.

Peut-être y a-t-il plus de gens qu'on ne pense, qui rougissent aussi généralement : c'est même probable, car on ne comprendrait guère comment, sous l'influence d'une émotion ou d'un sentiment qui affecte l'âme tout entière, le grand sympathique relâcherait seulement les freins des vaisseaux de la face et continuerait à tenir serrés ceux des autres parties. Ce conscrit à pudeur double est donc plus près de la correction physiologique qu'on ne le croirait d'abord : si nous vivions tout nus au lieu de ne montrer à découvert que notre visage et nos mains, je crois qu'on verrait beaucoup d'autres personnes rougir au même endroit que lui.

Signification de la pâleur. — La pâleur, dont nous ne sommes pas davantage maîtres, correspond normalement à des sentiments

dépressifs tels que la peur, l'abattement, la surprise, mais qui peuvent donner lieu à des interversions d'expression lorsque l'impression est vive et subite : la pâleur peut exprimer alors les mêmes sentiments que la rougeur : c'est un nouvel exemple de ces réactions qui sont un des modes d'expression de la physionomie.

Distinction à faire. — Quoi qu'il en soit, nous pouvons noter une observation importante et qui réduira de beaucoup le champ de l'incertitude : c'est que, pour interpréter la pâleur ou la rougeur, il faut distinguer si le sujet est, de sa coloration habituelle, pâle ou rouge. Car neuf fois sur dix, sous le coup d'une impression inattendue, l'homme pâle pâlira et l'homme rouge rougira.

La raison en est que chez le premier l'action du grand sympathique tend constamment à resserrer les vaisseaux, tandis que chez le second elle tend à les ouvrir : il est tout naturel que, dans le trouble d'une surprise, le grand sympathique force sa tendance habituelle.

Il y aura donc à tenir compte de cette distinction lorsqu'il s'agira d'interpréter la rougeur ou la pâleur. Néanmoins on peut tenir que la rougeur est plus généralement l'indice des sentiments violemment expansifs, et la pâleur, l'effet d'une concentration profonde et subite, d'un sentiment pénible.

Exceptions. — Il est enfin une dernière observation qui domine toute cette partie, c'est que, sans compter la couleur de la peau, les dispositions individuelles, l'âge, le sexe, font varier dans une très large mesure l'intensité et la valeur de ce signe. Il y a des gens si immuablement rouges ou pâles que leur teint est invariable ; les enfants, les jeunes gens, rougissent beaucoup plus que les gens âgés, et les vieillards ne rougissent plus du tout. Une jeune fille, une femme, devient rose pour un rien. Enfin, à côté de certaines personnes timides qui rougissent à tout propos, il en est, les unes parce qu'elles sont calmes, les autres parce qu'elles sont effrontées, qui n'ont de leur vie donné ce signe d'émotion.

LES ACTIONS EXPRESSIVES D'ENSEMBLE.

L'expression de la figure ne se borne pas aux effets directs des mouvements de chaque partie tels que nous les avons observés un à un. Il est toute une série d'actions qui résultent de mouvements d'ensemble exécutés par plusieurs parties à la fois ou même par le corps entier. C'est ce que nous appellerons les actions expressives; et en choisissant ce terme nous trouvons, non seulement l'utilité de les distinguer des mouvements isolés de chaque trait, mais de plus l'avantage de les mieux caractériser, parce que ce terme exprime l'activité plus entière qui se développe alors dans la figure. Ici en effet, dans ce corps qui s'agite, nous n'en sommes plus à analyser des sentiments détachés, des idées isolées : c'est une conception d'ensemble que l'ensemble de l'action va nous montrer, et dans cette synthèse visible les mouvements du corps nous manifesteront ceux de l'âme.

Classification des actions expressives. — Pour nous orienter au milieu des faits nombreux que nous avons à décrire et à analyser, il nous a fallu adopter un système de classement. Après mûr examen, nous avons pensé ne pouvoir mieux faire que de prendre notre signe distinctif le plus extérieurement possible, nous conformant en cela à la méthode de notre travail, qui est de commencer par ce qui se voit pour arriver à ce qui ne se voit pas et qu'il s'agit de découvrir : car telle est pour nous la méthode naturelle en physionomie.

Or, après les actions expressives elles-mêmes, qui, étant l'objet de nos recherches, ne pouvaient nous servir en qualité de signe distinctif, la volonté est ce qui touche de plus près à ces actions, puisqu'elle en est le moteur. Nous placerons donc ces actions expressives d'après le degré d'influence qu'y exerce la volonté, sans nous embarrasser de rechercher si elle y a été plus ou moins libre, car les questions de liberté ne sont pas plus faciles à résoudre en fait de mouvement qu'en fait de morale.

Prenant *grosso modo* la volonté en tant que pouvoir de faire ou de s'abstenir et rien de plus, nous distinguerons les actions expressives en volontaires et involontaires.

Entre ces deux groupes principaux, et leur servant de transition, nous placerons des actions ou mouvements d'une nature mixte, qui ne sont ni tout à fait instinctifs ni tout à fait libres, et qui, se produisant accessoirement à des mouvements volontaires, nous semblent pouvoir être justement appelés épisodiques.

Au surplus nous n'entendons pas attacher plus d'importance que de raison au principe de la volonté : il est certain que telle action expressive, comme le rire, le sanglot, le cri, les larmes, par exemple, qui est en général volontaire, peut se produire sans l'intervention et même malgré la résistance de la volonté ; qu'en sens contraire certains mouvements réflexes et même certains troubles nerveux comme la convulsion, la défaillance, qui sont généralement involontaires, peuvent être provoqués et obtenus par une action réfléchie de la volonté : mais nous nous sommes réglé sur les cas les plus généraux, et peu importera quelque inexactitude dans le classement d'une action expressive, si d'ailleurs nous avons réussi à la décrire et à l'analyser exactement.

Les actions expressives que nous considérons comme volontaires sont, dans l'ordre où nous les examinerons :

Le regard ; la voix ; le chant ; l'accent ; le ton ; le soupir ; le gémissement ; le cri ; le grognement ; le bâillement ; le rire ; le sanglot ; les larmes, qui ont pour siège principal le visage ;

Le geste, qui est particulièrement l'œuvre de la main ;

L'attitude, la tournure et l'air, qui sont une disposition générale de la figure dans un sens donné.

Ces actions sont, on peut le dire, le langage courant de l'expression active ; elles sont les plus directement en rapport avec les idées et les sentiments intimes de l'homme : aussi dans la peinture, dans la sculpture, dans la poésie, dans l'éloquence, au théâtre enfin, c'est là que l'artiste prend la plupart de ses effets.

La marche, la démarche, la pantomime, la danse, sont exécutées ou déterminées par l'ensemble du corps. Quoique les jambes en soient le principal moteur, l'action, plus directement influencée et modifiée par la pesanteur à vaincre, par la conformation particulière du sujet, ou par une cause extérieure, n'est déjà plus aussi libre, aussi spontanée, elle ne touche pas aussi directement à l'âme et au cœur.

Le salut et le baiser sont exécutés, le premier, par la main et la tête plus ou moins accompagnées d'un mouvement général du corps, le second, par les lèvres. Ils constituent l'action expressive par excellence des relations sympathiques entre les hommes. Quelque bienveillance, quelque plaisir, qui puissent briller dans le regard, vibrer dans l'accent, se dessiner dans le geste ou se modeler dans l'attitude, il n'y aura encore, entre deux hommes qui s'abordent, ni salut ni baiser.

La génuflexion est un salut plus accentué.

La prosternation est tantôt un mode de salut ou de prière, tantôt un mouvement nerveux.

Les mouvements épisodiques, qui tiennent, comme nous l'avons dit, une sorte de milieu entre l'instinct et la volonté, sont :

Les mouvements prosboliques, auxiliaires d'un mouvement principal ;

Les mouvements sympathiques, espèces de signes de l'intention qui a dirigé l'acte ;

Les mouvements symboliques, métaphores mimées qui représentent l'état intérieur de l'âme ;

Ceux que j'appellerai métapsychiques, qui, dans l'activité de la raison pure, en font pour ainsi dire voir le travail ;

Enfin les mouvements contradictoires, qui se produisent dans les sentiments équivoques, mauvais ou faux.

Nous définirons d'ailleurs plus en détail, dans la section qui leur sera consacrée, la nature propre et les caractères de ces diverses espèces de mouvements.

Viendront enfin les actions expressives involontaires, qui sont :

Les mouvements réflexes, résultat des sensations ou des sentiments subits et irrésistibles ;

La tension, la torsion, la convulsion, le tremblement, le tressaillement, l'horripilation, la défaillance, phénomènes nerveux qui, à part le cas de simulation, ne dépendent à aucun degré de la volonté.

Si nous les avons rangés parmi les actions expressives, c'est que nous nous occupons surtout du résultat et de l'effet. Ces mouvements, qui s'étendent à toutes les parties de la figure, tête, corps et membres, constituent plutôt des désordres que de véritables expressions : ils annoncent qu'un grand choc a frappé, mais ils ne

disent pas où, ni quelle est la nature du mal, puisque, à la différence des autres actions expressives, ils n'ont qu'un signe toujours le même.

La syncope, qui suspend la vie ; la mort, qui en est la fin, sont les deux derniers termes de l'action expressive : dans l'un et dans l'autre de ces états la volonté ni le sentiment n'ont plus rien à faire, mais pour l'observateur aussi bien que pour l'effet expressif, l'attitude momentanée ou définitive d'un homme en syncope ou d'un cadavre est encore une scène du drame, puisque, évanouie ou morte, la figure est tombée sur le théâtre de la vie.

Le regard. — Ce que nous avons dit au sujet des yeux d'abord, puis de leurs mouvements, nous dispensera d'entrer dans de longs détails sur le regard en lui-même, dont l'expression dominante dépend, avant tout et par-dessus tout, de la couleur, de la forme et de l'encadrement des yeux : car des yeux pâles, sans cils, sans sourcils, n'auront aucun rapport de regard avec des yeux foncés, frangés de cils et surmontés de sourcils bruns et marqués. D'un autre côté il ne faut pas oublier ce que nous avons dit de la grande part que les autres traits du visage, notamment la bouche, ajoutent à l'expression apparente des yeux. Mais tout en tenant compte de ces réserves, nous pouvons relever un certain nombre d'effets généraux qui sont propres à l'œil en lui-même, quelque diverses qu'en puissent être les formes et les nuances.

Dans les sentiments tendres ou contenus comme la langueur, la tendresse, le doux reproche, la compassion, l'abaissement lent des paupières, accompagné d'un déplacement latéral de la prunelle, donne au regard des expressions très douces et très délicates. Il en est de même dans la timidité, dans le désir caché.

Le regard est fixe dans l'étonnement, dans l'attention, dans le reproche direct. Il devient hagard dans la terreur, dans le remords. L'œil s'ouvre alors davantage.

L'incertitude, l'hésitation, la crainte, l'embarras, l'inquiétude, le font se promener de tous côtés comme pour chercher où se fixer, et ces mouvements sont d'autant plus vifs et fréquents que le sentiment est plus intense.

Quand l'homme est sincère, il regarde en face, il a, comme on dit, le regard franc : si ses yeux se détournent ou s'abaissent, prenez garde, il va mentir.

Les sentiments dépressifs comme la honte, la confusion, le découragement, font aussi baisser le regard.

On le relève au contraire dans l'orgueil, dans la joie, dans tous les états qui relèvent et exaltent l'âme. De même dans la supplication, dans la prière, où les yeux, suivant les belles expressions de Taillasson, que nous aimons à répéter ici, « semblent présenter à l'esprit et à la vue l'image du pouvoir divin qui peut tout accorder, et du pouvoir mortel qui peut tout obtenir ».

Dans la colère, par suite de l'afflux violent du sang, les yeux se colorent plus énergiquement, l'humeur lacrymale les baigne et leur donne plus d'éclat : on dit qu'alors « les yeux lancent des flammes, » et il est certain que ce qu'on appelle « le feu du regard » s'augmente beaucoup. Or, comme le feu est ordinairement accompagné de lumière, on voit que cette expression n'est pas purement métaphorique et qu'elle exprime un effet réel.

Dans l'ivresse, dans le délire, dans la folie, le regard devient un symptôme reconnaissable pour tout le monde, mais qui pour les médecins forme une part considérable de la séméiologie. Ce n'est pas seulement la folie qui a son regard fixe et provocateur, rendu plus effrayant et plus caractéristique par l'inégalité des pupilles : on peut presque dire que chaque maladie a son regard, et tout le monde connaît, par exemple, celui du fiévreux et du phtisique.

Dans la syncope, dans l'épilepsie et les autres crises nerveuses, le regard atone produit des effets épouvantables.

Reste enfin le regard du mort, qui n'est plus rien, et où l'œil ne reluit plus que comme le globe d'une lampe éteinte.

La voix. — La voix, au point de vue de la physionomie, peut être considérée comme le plus puissant et le plus varié des instruments d'expression. Elle l'est pour les animaux, chez certains desquels ses modulations arrivent à produire un véritable langage ; elle l'est au suprême degré pour l'homme, parce que l'homme seul a la faculté d'articuler les sons et, ce qui achève de le mettre hors de pair avec les animaux, de grouper ces sons articulés en mots exprimant des idées. On peut continuer plus loin et considérer que la nature aussi a une voix dont les expressions sont analogues, par leurs moyens et par leurs effets, à celles de l'homme et des animaux : c'est même là une des nombreuses analogies

dont nous nous appuyerons à la fin pour justifier l'idée mère de ce travail : mais nous ne devons pas anticiper là-dessus.

A part certaines exceptions qui, là comme partout, confirment la règle, la voix est en rapport avec toute la personne humaine. Elle y est dans cette relation générale et un peu vague qui annonce, comme les autres dispositions apparentes, les tendances habituelles probables de l'individu. Tout le monde sait qu'elle est cassée dans la première enfance, flûtée dans la seconde, rauque et inégale dans l'adolescence, et qu'elle devient de plus en plus grave chez l'adulte, jusqu'à ce que, sous l'action de l'âge, elle s'affaiblisse.

Sous le rapport de la fermeté, de la netteté d'articulation, on peut suivre un progrès et une décadence analogues, l'articulation commençant par les premières syllabes que balbutie l'enfant, pour arriver à la perfection dans l'adulte et s'éteindre de plus en plus dans la voix du vieillard.

On en peut dire autant du timbre, qui est le son individuel de chaque voix.

Les races inférieures, noires ou jaunes, ont la voix plus haute que les races blanches supérieures : les hommes faibles et petits l'ont plus haute que les grands et les forts.

La voix de soprano ou de ténor est surtout propre aux gens blonds, minces et grêles, tandis que les personnes grosses, ramassées, brunes, ont généralement la voix grave.

La voix donne un indice beaucoup plus important : c'est pour le degré d'intelligence. D'abord on peut dire d'une manière générale que la voix grave est plus fréquente chez les hommes sérieux et intelligents ; que la voix flûtée se remarque chez les gens légers. Mais la tonalité est la moindre des causes de cet effet, et pour apprécier à leur juste valeur les expressions de la voix, il est nécessaire d'en rappeler les éléments.

Chaque voix a son registre, qui est l'étendue qu'elle peut parcourir, le nombre et la tonalité des notes qu'elle peut donner. Cette étendue est ordinairement entre une et deux octaves, soit en moyenne une octave et demie. La voix est basse ou élevée suivant que ce registre est sur les octaves hautes ou basses du clavier.

La tonalité n'est pour ainsi dire que la mesure musicale de la voix ; ce qui donne à la voix son caractère individuel et son effet propre, c'est le timbre. Il y a entre le timbre des voix la même différence qu'entre celui des instruments : que dix personnes prononcent tour à tour la même phrase, on reconnaîtra les dix voix ; que dix instruments jouent tour à tour le même air, on distinguera très bien le violon, le piston, la clarinette, le hautbois, etc. ; cependant les tonalités sont les mêmes, chaque note est produite par le même nombre de vibrations, mais la nature du son est différente parce que les vibrations ont des formes différentes dans chaque voix et dans chaque instrument, et l'effet varie.

L'intensité du son, qu'on peut augmenter ou diminuer, donne également des différences d'effet correspondant aux degrés divers de cette intensité.

L'articulation ou inflexion, c'est-à-dire le plus ou moins de douceur ou de rudesse, de suite ou d'incohérence, dans la succession et la liaison des parties du mot ou de la phrase, modifie de cent façons l'expression de la voix.

En dehors du timbre, et l'intonation restant la même, la voix a des qualités ou des défauts qui en changent aussi l'effet. Un rhume, un mal de gorge, ne peuvent changer le timbre de la voix, et cependant elle en devient rauque ou enrouée. De même, par suite de dispositions naturelles ou sous l'empire de certaines impressions ou idées, la voix peut devenir rauque, souple, caressante, vibrante, sèche, dure, stridente.

C'est en tenant compte de toutes ces observations qu'on peut relever des indications utiles et assez précises sur l'expression de la voix.

Ici nous retrouverons, avec les nuances infinies que peut leur donner l'accord des éléments de la voix, toutes les données physiques et morales auxquelles nous avons pu rapporter les expressions des autres mouvements d'ensemble ; et la voix, à raison même du nombre des éléments que nous y avons analysés, est par excellence un mouvement expressif d'ensemble.

L'intensité, l'éclat, l'acuité des sons vocaux, ont lieu dans les sentiments vifs, violents, expansifs, impératifs, tels que la joie, la colère, l'enthousiasme, l'amour, le commandement.

La voix sera vibrante dans l'énergie et la conviction ; articulée, martelée, dans la défense péremptoire qu'on fait, dans l'accusation qu'on formule, dans la volonté qu'on signifie.

Elle sera grave et sonore dans les occasions solennelles où chaque parole doit rester mémorable : c'est ainsi qu'on prête un serment, c'est ainsi qu'on prie Dieu ; contenue, si quelque sentiment profond fait battre le cœur ; brève, si la phrase est décisive ; sèche, s'il s'agit de couper court.

C'est à voix basse que l'homme révèle un secret, confesse une faute, sollicite, mendie, raconte ses chagrins, dévoile sa honte ; et à mesure que deviennent plus tristes les choses qu'il lui faut avouer, sa voix devient plus sourde, comme s'il cherchait à voiler les sons qui les expriment.

La crainte, l'amour, donnent à la voix un tremblement plus ou moins accentué à proportion de l'intensité du sentiment.

L'embarras, la timidité, le mensonge, la bêtise, affectent d'une manière sensible l'articulation et l'inflexion ; ici comme dans les cas précédents, l'état de la voix s'accorde avec celui de l'âme, et la confusion de la parole marque le trouble de la pensée.

Les gens légers, et même les gens graves traitant un sujet léger, ont la voix légère, c'est-à-dire qu'ils parlent vivement, en articulant peu ; les mots comme les idées semblent arriver en sautillant, et la variété des inflexions, l'élévation de la tonalité, font un accompagnement à cette danse de l'esprit.

Si, au contraire, vous avez le malheur d'être condamné à subir la conversation d'un ennuyeux, vous l'entendrez traîner lourdement le poids d'une diction monotone, nasiller, souffler ; vous entendrez le bruit de sa langue épaisse gâchant avec obstination le galimatias dont il a entrepris de vous barder.

La voix est gutturale, rauque, dans les états excessivement violents comme la rage, la terreur, la douleur physique ou morale portée à son paroxysme. Cette modification devient permanente chez les ivrognes, particulièrement chez ceux qui s'enivrent avec l'eau-de-vie : on dit « une voix de rogomme ». La débauche invétérée a le même effet.

Lorsque l'homme ressent ou veut exprimer des sentiments doux, insinuants, sympathiques ; lorsqu'il exprime sa satisfaction, son

amitié, son amour ; lorsqu'il veut persuader, dissuader, rassurer, encourager, tromper même, hélas ! puisque cela lui arrive parfois, sa voix prend des modulations tendres, des inflexions caressantes ; il passe continuellement des sons graves aux sons doux, de la voix de poitrine à la voix de tête, il roucoule plutôt qu'il ne parle ; ce n'est plus un discours qu'il tient, c'est une tyrolienne qu'il chante, une sérénade qu'il donne. Là, il faut un peu prendre garde aux signes expressifs des autres traits et mouvements de celui qui parle ; il n'est même pas superflu de se remémorer les tenants et aboutissants de l'affaire de cœur ou d'intérêt qu'on nous présente avec accompagnement d'une si belle musique, car si ces expressions de la voix ont beaucoup de charme, elles sont pleines de dangers, et bien qu'elles chantent toujours la mélodie de l'affection et de la sincérité, elles couvrent quelquefois la basse sourde du mensonge et de la perfidie.

Il est enfin une observation physiologique qui n'est pas sans intérêt sous le rapport de l'influence de l'amour sur la voix. Indépendamment des inflexions très expressives que l'homme donne à sa voix lorsqu'il est animé par l'amour, la première explosion de ce sentiment a pour effet de développer instantanément toutes les parties glandulaires, notamment la gorge. « Le premier essai des plaisirs de l'amour, dit Cabanis, est souvent nécessaire pour compléter le développement des organes qui en sont le siège, et la sensibilité de ces organes n'existe tout entière qu'après s'être exercée : aussi le gonflement général de toutes les parties où se trouvent ces glandes, notamment celui du sein et de la face antérieure du cou, est-il souvent la suite de cette vive commotion. »

Le chant. — Le chant, pour l'homme, n'est pas seulement un art : c'est une faculté comme celle de la parole ; et si, à la différence de la parole, elle lui est commune avec les animaux, elle se produit avec la supériorité qu'il a sur eux en tout le reste, et constitue une action expressive d'ensemble.

Les hauts sentiments de l'âme, aussi bien que les grands épisodes de la vie, font presque d'eux-mêmes résonner le chant sur les lèvres de l'homme. La douleur, la joie, la naissance, la mort, le mariage, la guerre, le culte divin, ont eu de tout temps, chez tous les peuples, leurs hymnes consacrés. Le travail, chaque travail, pourrait-on

presque dire, à sa mélopée, tantôt sourde comme le han de saint Joseph, tantôt rythmée comme le ô... hisse ! ô... hiô ! des matelots à la manœuvre, tantôt solennelle comme la chanson du chamelier arabe, tantôt mélancolique et prolongée comme le chant du laboureur poussant son attelage dans la plaine.

Il semble, à comparer les peuples civilisés aux peuples sauvages, que ceux-ci aient conservé seuls l'instinct du chant primitif, de ce chant qui n'est pas la parole, qui n'est pas la musique, et qui est un langage intermédiaire entre les deux. Il est de fait que les chants de guerre, de mort, de prière, de fête, ont conservé chez les sauvages des formules toujours précises dans leur affectation, tandis que les peuples civilisés semblent en avoir effacé ou confondu les caractères par suite du débordement de l'art musical sur la musique instinctive : mais derrière cette apparence on retrouve la réalité du sentiment naturel qui porte l'homme à chanter dans certains états de l'âme ou dans certaines occasions de la vie.

S'il y a des chants sacrés, des fanfares guerrières, des mélodies voluptueuses, des hymnes de triomphe, des marches funèbres, des sérénades d'amants, à quoi les reconnaît-on, par quel pouvoir leurs accents se font-ils si nettement comprendre de tous les auditeurs ? Comment se fait-il que telle succession de notes, telle combinaison d'accords, dont la plupart des hommes ne savent même pas le nom, aille tout droit à celle des fibres du cœur qui correspond à la religion, à la guerre, à la volonté, à la gloire ou à l'amour ? Cela se fait parce que, sous l'art savant qui a su les couvrir d'ornements, l'oreille entend les notes fondamentales du chant instinctif et, j'oserai le dire, le timbre particulier qui donne une voix à tous les objets de la nature, même aux sentiments de l'homme.

Cela est si vrai, que la musique de situation est jugée bonne ou mauvaise selon qu'elle rend bien ou mal la situation qu'elle doit exprimer. Or à quoi, à quel point de comparaison, pourrait-on rapporter ce jugement, s'il n'y avait réellement, pour chacune de ces situations, un type idéal de chant qui soit dans toutes les âmes, et que la musique juste et vraie leur aura rappelé ?

Il y a donc un chant naturel, expression des idées et des sentiments, et dont le chant musical doit se faire l'écho, sans quoi il ne peut produire l'effet cherché.

L'accent. — L'accent pourrait être défini : le mouvement expressif de la parole. Pour se rendre compte de sa nature et de son importance dans l'effet du langage, il est une expérience bien facile à faire, c'est de lire à haute voix quelques phrases sur une seule note : on obtiendra l'idéal de ce qu'on appelle « monotone », car ce dernier mot ne signifie pas autre chose que « sur une seule note ». Qu'on reprenne ensuite les mêmes phrases en y ajoutant les inflexions de voix, c'est-à-dire les variétés de ton que chacun, selon sa manière de parler, emploie dans son langage, tout ce qu'on y aura ajouté, c'est l'accent.

La variété des notes musicales, ni même les inflexions par lesquelles elles s'enchaînent, ne sont pas les seuls éléments de l'accent : l'articulation des consonnes et des voyelles peut, sans cesser d'être reconnaissable, s'exécuter de plusieurs façons.

Il y a d'abord des différences générales dans l'émission, qui font que les mots prennent tous un caractère commun de douceur, de rudesse, de rapidité, de lenteur, de moelleux ou de sécheresse. Ces différences tiennent au jeu particulier du larynx, de la langue, des lèvres, et même à la disposition et à l'état des dents, sans parler de l'oreille, qui, plus ou moins bien organisée, dirige plus ou moins bien la parole.

De plus la prononciation varie suivant les individus. Sauf l'i et l'u français, qui ne sont guère susceptibles que de brièveté ou de longueur, toutes les autres voyelles peuvent être indéfiniment déplacées de leur moyenne de prononciation, au point d'en venir à se confondre les unes avec les autres. Ainsi, dans le parler faubourien de Paris, l'a devient presque ô ; les e accentués ne gardent pas leur valeur, l'o est souvent allongé outre mesure. On en peut dire autant de la plupart des accents locaux.

Les diphtongues nasales n'existent pas pour les Français du midi ; ceux du nord, de l'est et de l'ouest, disent ouè pour oi. On pourrait citer un grand nombre d'exemples analogues. Ils sont généraux chez les populations considérées en groupes, mais ils existent aussi chez chaque individu et deviennent un trait de son accent personnel.

Les consonnes ont aussi des différences très marquées par la manière dont on les prononce. L'r est celle qui en présente le

plus : sans sortir de la France, on l'entend grasseyer dans l'ouest, rouler en Languedoc, en Gascogne et en Béarn, cracher en Provence ; à Paris, il se prononce avec un léger grattement ; en Bretagne, ce grattement est guttural. Les Allemands y donnent le son rauque et sourd qui domine dans leur rude langage ; en anglais, l'r a au moins trois prononciations, comme dans *were*, où il est simplement expiré, *green*, où il est légèrement roulé, *through*, où il devient presque une l.

Cependant ces détails de prononciation ne sont que la moindre partie de l'effet des accents locaux, et les inflexions avec lesquelles on les prononce ne suffisent pas à en rendre compte. Ce qui caractérise l'accent local, c'est la mélopée sur laquelle chaque langue se module. Elle est si particulière, si frappante, qu'on peut la considérer comme le chant naturel de chaque race d'hommes, abstraction faite des mots ; on pourrait reconnaître un Anglais, un Allemand, un Français du midi, rien qu'à entendre cette mélopée et sans comprendre un mot de ce qu'il dit.

Vivier. — Une scène dont j'ai été témoin, et que beaucoup de personnes ont pu voir comme moi dans quelques salons de Paris, m'autorise à m'avancer davantage, et à dire qu'on peut reconnaître un accent étranger, même lorsque celui qui parle ne prononce pas un seul mot de la langue qu'il imite. Et il n'est pas besoin que la phrase soit longue : deux ou trois syllabes jetées hardiment suffisent pour tromper même les gens du pays.

L'incomparable Vivier, qui joint à son talent de corniste le génie de l'imitation, sans parler de son art de mystifier, débite deux ou trois scènes où il fait entendre avec une perfection extraordinaire le son ou le chant de l'anglais, de l'allemand, bien qu'il n'y prononce pas un mot de ces langues. Au milieu d'un repas, il se lève, et avec des gestes aussi anglais et aussi allemands qu'on peut l'imaginer, il porte, en un déluge de syllabes incohérentes, un toast en anglais ou en allemand.

Il joue aussi une autre scène, celle-là encore plus extraordinaire, où, assis et ne se laissant voir que de dos, il traite en anglais, avec un interlocuteur supposé, une affaire importante, hérissée de difficultés qu'il explique et qu'il résout à mesure. Ce n'est pas seu-

lement au point de vue de l'accent et de la mélopée que cette scène est intéressante.

Les accents locaux, quelle qu'en soit la variété, peuvent assez facilement se rapporter au caractère des peuples qui les donnent à leur langage. L'accent du nord est généralement moins vif, moins net ; celui du midi est rapide, léger, sonore : les pénultièmes y sont appuyées, les finales tintent comme une cloche. L'homme du nord, refoulé sur lui-même par un climat sévère, parle peu et comprime sa voix, que le froid rend d'ailleurs naturellement sourde : l'homme du midi, toujours épanoui et animé par la chaleur, a le verbe haut et prononce avec éclat.

L'Anglais, qui est froid, positif, énergique, fier, a le parler bref, ferme, brusque.

L'Italien est vif, mobile, intelligent, gai : sa langue est harmonieuse, sonore ; l'o, l'a, l'i, terminent un grand nombre de mots : cette langue est chaude et lumineuse comme le ciel et comme l'intelligence de l'Italien.

L'Espagnol, grave, profond et noble dans ses idées, dans ses sentiments et dans ses manières, parle un langage rythmé, lent, solennel.

Le français est la langue la plus intellectuelle, parce qu'elle est la plus analytique de toutes ; son génie, comme celui de la nation, est caractérisé par la clarté, l'ordre, la généralisation des idées : aussi est-elle devenue la langue diplomatique de l'Europe. La langue française est égale, homogène dans ses tonalités ; elle n'a point d'éclats, d'inflexions marquées : l'e y figure pour un huitième dans la formation des mots, et l'e muet qui en termine un grand nombre ajoute encore à l'unité de son accent général. Il faut que toutes ces observations soient bien vraies, puisqu'elles ont donné lieu à ce vieux dicton, que depuis bien des années je n'ai plus entendu, mais que mon père m'avait appris dans mon enfance :

« Il faut parler : l'allemand aux chevaux ; l'anglais aux oiseaux ; l'italien aux dames ; le français aux hommes ; l'espagnol à Dieu. »

Voilà comment nos pères, par le seul instinct de l'expression, avaient su reconnaître le rapport qui existe entre le caractère d'un peuple et l'accent de son langage.

Ainsi nous retrouvons dans la qualité, dans l'intensité, dans le timbre, dans la succession plus ou moins rapide des sons qui caractérisent les accents locaux, des analogies avec les effets que la force, la vitesse, la quantité, la lumière, nous ont montrés dans les autres traits par le moyen des lignes, des formes et des couleurs.

Mais si l'accent local donne une mélopée générale au parler des hommes d'un même groupe, et s'il y a en outre, pour chaque individu de ces groupes, une manière à lui de parler, il reste encore à analyser une troisième espèce d'accent, qui est propre à tous les hommes, et qu'on peut appeler l'accent expressif. Celui-là ne consiste pas seulement dans le parler : il résulte des modifications toniques du larynx, de certains ports de voix, d'une manière de respirer, qui lui font exprimer tour à tour les sentiments les plus délicats et les plus énergiques.

C'est particulièrement chez les orateurs qu'on peut observer les nuances de cet accent. Les prédicateurs, par exemple, ont gardé longtemps chez nous des procédés de diction qui sont passés en proverbe et se caractérisent surtout par des prolongements et des élévations de la voix. Au théâtre, l'accent tragique est resté jusqu'au siècle dernier à l'état d'une espèce de lamentation dont nous avons pu entendre, chez quelques tragédiens attardés, les derniers sanglots. Le hoquet tragique fut quelque temps de mode, à l'imitation de certains acteurs anglais ; le hurlement lui a succédé, au beau temps de l'école romantique ; quelques-uns mêmes n'ont pas craint de rugir, de montrer les dents ; d'autres, plus hardis encore, ont franchement aboyé. C'était toujours, avec plus ou moins de bonheur sans doute, l'accent tragique.

Tous les sentiments de l'âme peuvent avoir leur accent particulier, cependant il semble que cet effet d'expression convienne plus spécialement aux sentiments énergiques. « Accent d'indignation, accent de colère, accent de menace, accent de désespoir », se disent couramment : on dirait moins « accent de tendresse, accent de joie, accent de calme ».

Il n'y a qu'un sentiment du genre modéré qui soit assemblé, dans le langage courant, avec l'idée de l'accent, c'est la sincérité : on dit « l'accent de vérité ». De tous les effets expressifs que nous connaissions, il me semble que celui-là est le plus difficile à définir

parce qu'il est le plus difficile à rencontrer. Pour ce qui me concerne, après avoir, pendant une grande partie de ma vie, et par profession, été à même de chercher des occasions de reconnaître l'accent de vérité, j'avoue que je n'ai jamais pu voir en quoi il diffère de l'accent du mensonge.

En résumé, l'accent expressif réside principalement dans le port de voix. Le diaphragme, qui est le siège dominant des mouvements sensitifs, le gouverne en grande partie par les secousses qu'il imprime aux poumons et, par suite, à la respiration et à l'émission de la voix.

Mais il ne faut pas oublier que l'accent, comme tous les mouvements expressifs, emprunte une grande partie de ses effets au concours des autres parties telles que le visage et les mains, et c'est à cette condition qu'on en pourra exactement mesurer et analyser les effets.

Le ton. — On dit communément : « bon ton ; mauvais ton ; élever le ton ; faire baisser le ton ; un ton impertinent : un ton d'autorité, de commandement ; trouver le ton ; ton modeste ; un ton d'aigreur ; se donner des tons ». Ces différentes locutions suffiraient presque à définir ce qu'il faut entendre par ton, car elles nous montrent un ensemble d'idées et de situations où l'homme se met en rapport avec ses semblables, et où les diversités du ton qu'il prend donnent de la distinction, de la vulgarité, de l'impertinence, de l'autorité, du tact, de la réserve, de l'hostilité, du ridicule, à ses façons de parler.

Si nous analysons le mot en lui-même, qui vient du verbe grec τείνω, lequel signifie tendre, nous verrons que ton signifie par suite tension ou tendance, et cette idée s'accorde très justement avec l'espèce de propos délibéré, d'intention réfléchie, que l'homme affecte. Cela est tellement vrai que, dans un ordre d'idées analogues aux rapports individuels, on dit volontiers, pour caractériser, par exemple, une situation : « la situation est tendue » ; on dit également : « les rapports sont tendus ».

C'est donc la tendance, la direction, vers un effet cherché, qui constitue ce qu'on appelle le ton. Quoique le ton varie à l'infini, ce mouvement expressif n'est pas plus universel que l'accent : comme l'accent, il n'entre véritablement en jeu que dans les occasions d'une certaine importance, d'un certain intérêt : dans les

états neutres ou moyens de l'âme il se développe rarement : ce n'est pas un effet courant, un lieu commun de l'expression active, et même il perdrait sa valeur s'il était prodigué hors de propos.

Ceci nous conduit naturellement à déterminer la nature et la mesure des sentiments auxquels il vient donner plus d'énergie et de netteté : ce sont des sentiments vifs ou profonds, et les variétés du ton, suivant qu'elles se portent dans le sens de l'éclat ou de la profondeur, de la douceur ou de la force, de la lenteur ou de la rapidité, etc., s'accordent avec la colère, le ressentiment, la sympathie, le regret, l'empressement. L'éternel balancement des expressions entre le plaisir et la douleur qui les excitent se retrouve ici comme dans l'accent.

Le soupir. — Le soupir, qui n'est qu'une expiration plus ou moins prolongée, marque l'élan ou la défaillance d'un sentiment, mais est par lui-même un signe neutre dont l'expression se détermine par le concours d'autres mouvements expressifs ou de la parole. On le voit, c'est un accent particulier, que nous avons cru devoir placer séparément parce qu'il résulte d'un mouvement tout à fait spécial, et qui, malgré les modifications qu'il peut présenter, est toujours le même.

Le soupir peut être léger, faible, prolongé, contenu, profond, et, à chacun des degrés qu'il prend, correspond un degré en plus ou en moins dans son expression. Il est le plus souvent suscité par des sentiments dépressifs tels que la douleur, la honte, la crainte, le découragement, le repentir : mais dans les états expansifs, surtout lorsqu'ils sont contenus comme, par exemple, l'amour caché, l'espérance qu'on craint de s'avouer, le bonheur auquel on n'ose croire, quelques soupirs légers, furtifs, peuvent exprimer, avec beaucoup de justesse et de grâce, les nuances de ces sentiments délicats. Le soupir est aussi employé quelquefois ironiquement pour simuler d'une façon comique une émotion ou un chagrin dont le sujet n'est pas sérieux.

Le soupir est produit, lorsqu'il est involontaire, par des contractions plus ou moins brusques du diaphragme, comme le cri, le sanglot, que nous aurons à étudier tout à l'heure et dont il est souvent le précurseur. Mais quand le sentiment n'y est

pour rien, par exemple lorsqu'on le pousse par habitude ou qu'on le simule avec intention. il est obtenu facilement par une forte aspiration. Il devient alors un moyen en usage au théâtre, et dont on ne se fait d'ailleurs pas faute dans les comédies du monde. On s'en sert pour marquer l'émotion profonde, pour affecter l'austérité, la componction ; enfin c'est une des armes familières de l'hypocrisie.

Ce qui caractérise le soupir et le distingue des autres mouvements expressifs du larynx, c'est qu'il n'est qu'un bruit de souffle et n'a pas de ton musical.

Le gémissement. — Le gémissement se distingue du soupir en ce qu'il est poussé sur des notes musicales quelquefois monotones, plus souvent chromatiques. Il peut être, ou répété à intervalles égaux, comme dans certaines souffrances ou maladies, ou prolongé et presque continu, lorsque le mal qui le cause est plus violent. C'est un milieu entre le soupir et le cri, mais à raison des variétés de mouvement et de modulation auxquelles il se prête, il est beaucoup plus expressif.

A la différence aussi du soupir et du cri, il ne se produit que dans la douleur, dont il rend les divers degrés avec une précision et un détail extrêmes, en appelant au secours de sa puissante expression toutes les ressources de l'accent, tous les effets de la tonalité, de sorte qu'on peut justement l'appeler le chant naturel de la douleur.

C'est aussi un moyen de théâtre, mais précisément à cause des infinies variétés qu'on y peut donner, il faut un grand discernement pour l'employer, car un rien le fait tourner au ridicule ; et comme c'est d'ailleurs un moyen très violent, on ne doit y recourir que quand il est justifié par la situation.

Il semble que le gémissement ne peut pas, sans perdre son caractère propre, dépasser un certain degré de force, et qu'en même temps il doit garder une liaison suffisamment marquée entre les diverses notes dont se compose sa modulation. Car c'est la modulation surtout qui le constitue : il est presque musical, parce que la volonté le gouverne, parce que c'est une plainte, une variété de la parole, libre comme la parole, et qu'à tout prendre on peut, comme on fait de la parole ou du soupir, s'y livrer ou s'en abstenir. Cela

est si vrai qu'on dit « s'abandonner, se livrer, à des gémissements ; pousser des gémissements ».

Le cri. — A part l'intensité du son, on peut répéter au sujet du cri tout ce que nous avons dit du soupir. Dans son émission naturelle, il part, il fait explosion, par l'effet d'une contraction subite du diaphragme, qui met en jeu les poumons et le larynx : car, comme le soupir, son foyer d'action est dans ce grand centre de la sensibilité.

Il est susceptible de variations indéfinies, soit par la tonalité du son qu'il produit, soit par sa durée, soit par le mode de son articulation, et enfin par son plus ou moins d'intensité. Il est aussi aigu ou sourd, rapide ou prolongé, plaintif, rauque ou déchirant, et toutes ces variétés correspondent à autant d'espèces ou de degrés d'expression.

Comme le soupir, il sert également à exprimer la douleur ou la joie ; il se prête de même aux nuances de ces sentiments, mais il y donne plus de force et plus d'éclat, étant de sa nature un mouvement violent et subit.

Comme le soupir aussi, il peut être, dans un but réfléchi, obtenu volontairement par le jeu des poumons. Il devient alors un simple développement de la parole, comme dans le commandement militaire, à la mer, dans certaines manœuvres qu'il faut diriger à distance, et, dans ces occasions, l'expression n'a rien à y voir.

Il est au contraire employé comme moyen d'expression au théâtre, dans l'art oratoire, dans certains rites religieux, pour donner au sentiment, à la douleur, à la joie, à la prière, une interprétation saisissante ou solennelle. On peut d'ailleurs, dans la vie réelle, en abuser, comme du soupir et du gémissement, pour donner plus d'apparence à des douleurs ou à des joies feintes.

Les caractères les plus propres à distinguer le cri du soupir et du gémissement sont, outre la violence et la soudaineté, l'unité de note. Sans doute il serait impossible de déterminer d'une manière précise les limites qui séparent ces trois modes d'expression, puisque, produits par des vibrations plus ou moins violentes de l'appareil vocal, ils se résument tous pour nous en une émission vocale, mais on pourra observer que, dans la plupart des cris qu'on entend, chaque cri est poussé sur une seule note. Et cela

doit être, parce que la violence et l'instantanéité du cri rendent très difficile, sinon impossible, toute modulation musicale.

Le grognement. — Le grognement est une action vocale qui, dans la plupart des cas, ne dépasse guère la portée d'une inflexion sourde et brusque donnée aux mots : il est alors un signe de mauvaise humeur, et presque toujours accompagné de mouvements de tête et de gestes en accord avec cette disposition.

Quelquefois, lorsqu'il est plus accentué, il peut devenir une véritable action expressive, et s'il n'est pas fort usité en France, il l'est en Angleterre, où on s'en sert classiquement : dans les meetings il n'est pas rare de voir l'assemblée décerner trois grognements à l'homme ou à la chose qui lui déplaît. Chez nous on hue dans les mêmes circonstances, mais huer se compose d'un charivari de hurlements, de paroles, d'injures et même de cris d'animaux, sans autre règle que le goût bon ou mauvais des concertants ; les Anglais, plus froids et plus méthodiques, huent en forme et en règle : nous improvisons, ils exécutent.

Quoi qu'il en soit, chez eux comme chez nous, le grognement vague est un signe de mauvaise humeur et d'antipathie, et le grognement précis et détaillé doit être considéré comme une allusion à certain animal très vil, très sale, et qui grogne.

Le rire. — Le rire est un des mouvements expressifs les plus énergiques et les plus variés. Depuis le sourire imperceptible effleurant à peine les lèvres, jusqu'au rire fou qui fait tressauter le corps entier, le rire parcourt toute la gamme des expressions que le plaisir peut inspirer à l'homme. Ce n'est pas tout, et soit par suite d'une intention ironique ou amère, soit par l'effet d'une de ces interversions qui se produisent dans les états extrêmement violents, il peut parfois devenir un signe de douleur. Dans le délire, dans la folie, il se produit assez fréquemment et y marque d'une manière effrayante le désordre mental.

Si le sourire, par ses nuances infinies, se prête à l'expression des sentiments les plus délicats tels que la finesse, la bienveillance, la douceur, l'amitié, l'amour, sans compter l'ironie, le doute, le mépris, l'amertume, et en général tous les sentiments modérés, contenus ou complexes, le rire, lorsqu'il dépasse l'expression normale de la gaîté, peut arriver à des excès véritablement inquié-

tants. Inquiétants n'est pas dire assez, car on en peut mourir, témoin l'expression : « mourir de rire », qui n'est pas une simple métaphore.

Dans ses grands éclats, le rire précipite la respiration, congestionne le cerveau, active le cours du sang, exalte tout le système nerveux, agite le diaphragme et les muscles du ventre au point de les rendre très douloureux, courbe le dos, contracte et secoue les membres, fait couler les larmes, et ces excrétions ne sont pas les seules qu'il provoque, puisqu'il peut aller jusqu'à relâcher les muscles les plus essentiels à la propreté. La même action se produit parfois sur les freins de l'estomac, et des indigestions peuvent résulter d'un rire trop violent.

Le fou rire, qui s'empare de l'homme tantôt pour une cause insignifiante, tantôt sans cause aucune, est au fond une véritable attaque de nerfs d'un genre particulier. Il peut même arriver par interversion d'expression, ce que j'ai pu éprouver dans mon enfance, sur moi-même et sur une petite fille de ma connaissance. Nous étions tous deux seuls à veiller le corps d'une amie de nos familles, et que nous aimions très tendrement. Après être restés plusieurs heures auprès de la morte, nous fûmes pris tout à coup et en même temps d'un fou rire que nous ne pouvions plus arrêter. Cette observation peut servir d'ailleurs à montrer comment ce singulier phénomène est contagieux.

Le rire poussé à l'excès peut donc devenir une chose dangereuse, bien que, dans la mesure ordinaire, il soit reconnu de tout le monde comme un des plus grands biens de la vie. Un des plus grands biens en effet, parce qu'il n'est pas seulement le signe du bonheur : il en est la source, dans tous les cas où, soit le comique naturel des hommes ou des choses, soit l'art d'un auteur ou d'un artiste, soit le talent d'un acteur ou d'un mime, font partir tout à coup la surprise et le plaisir, ces deux ressorts du rire, dont l'action est presque toujours irrésistible.

Malgré l'étendue et la multiplicité des contre-coups du rire dans toutes les parties du corps, c'est la bouche qui en est le centre et le point de départ ; on pourrait dire : le chef-lieu. Car c'est de là qu'il part et c'est là qu'il revient finir quand se sont calmés peu à peu les soubresauts qui l'ont répercuté dans tous les échos de la sensibilité.

Tant que l'action ne dépasse pas le sourire, les muscles des coins de la bouche, ceux des lèvres, entrent seuls en jeu, et alors le sourire est large ; ou bien les deux lèvres se serrent légèrement l'une contre l'autre, et le sourire est contenu. Au degré suivant, les muscles des joues se contractent et relèvent les coins de la bouche dans la direction des tempes. L'extension des lèvres devient plus grande, la lèvre inférieure, plus tendue, fait refluer la lèvre supérieure, les muscles supérieurs des joues se gonflent et s'arrondissent, le rictus ou la fossette se creuse ; les narines s'ouvrent et les oreilles sont tirées en haut.

En se développant encore, le rire fait ouvrir la bouche et découvre les dents, dont la couleur blanche et le brillant viennent mêler un effet de lumière à l'effet de mouvement. En même temps les sourcils s'élèvent, découvrant et mettant en lumière les yeux, qui s'ouvrent plus grands et sont aussi mieux éclairés. La tête se relève, se renverse : encore un autre effet de lumière, puisque les ombres portées des sourcils, des paupières, du nez, des lèvres et du menton, se trouvent par là diminuées ou même disparaissent. Enfin des cris précipités, émis sur une série de notes chromatiques descendantes et sur les voyelles a, o ou i, achèvent ce qu'on peut appeler le rire complet, celui qui, par lui-même et sans autres mouvements accessoires, est l'expression normale de la gaîté.

Or, si l'on considère cette expression, on voit qu'elle résulte d'un concours de mouvements expansifs tendant du centre aux contours du visage, et aussi d'un déplacement ayant pour effet de mieux l'éclairer. Cela peut se traduire ainsi : l'homme, mis subitement en présence d'une impression vive et agréable, s'efforce de donner à son visage, aux ouvertures naturelles par lesquelles il reçoit les impressions des sens, le plus d'étendue et d'ouverture possible ; de plus, comme cette impression est sympathique, c'est-à-dire liée avec l'objet ou la personne qui la produit, il veut montrer cette impression dans tout son jour, il met son visage en plus grande lumière possible. Ces observations suffisent pour faire voir comment, toujours fidèle à sa loi, l'expression traduit encore ici littéralement un sentiment d'expansion.

Mais là, comme on sait, ne s'arrêtent pas les mouvements du rire. Lorsque le sentiment dépasse la mesure de la gaîté ordinaire, les mouvements accessoires que nous avons décrits plus haut se manifestent, se multiplient, s'étendent, avec la plus extrême violence. Tout le corps est agité de soubresauts convulsifs, les bras se contractent et s'appliquent sur les côtes ou sur le ventre pour en modérer les ébranlements : c'est alors qu'on rit « à se tenir les côtes, à se tenir le ventre ».

D'autres fois l'homme s'accroupit presque, les mains sur les genoux, comme craignant de perdre son équilibre. En effet, arrivé à un certain degré de violence, le rire peut paralyser momentanément les muscles des jambes, et alors on « tombe à terre à force de rire » : cet effet possible est devenu, comme on sait, une métaphore familière pour caractériser une chose très risible. Les nègres, qui sont grimaciers et exagérés, font un grand usage de cette expression, mais ils la miment au naturel et se laissent lourdement tomber pour exprimer leur gaîté.

On dit aussi « se rouler à force de rire », et en effet, une fois tombé, le rieur continue parfois à rire, et se roule littéralement. On dit encore « se tordre de rire, rire à se tordre » : c'est l'expression de ces mouvements de contraction, de torsion, que le rire amène.

Au reste, il n'est pas inutile de remarquer ici qu'il y a deux manières très caractéristiques de s'agiter lorsqu'on rit. Il y a un rire dans lequel tous les mouvements tendent plutôt à écarter, à amplifier le corps : c'est le rire large, plus libre, plus réfléchi, pourrait-on dire. Mais quand le rire est subit, foudroyant, l'homme se ramasse sur lui-même et serre ses bras comme s'il craignait d'éclater : ici l'excès et la soudaineté de l'impression intervertissent les moyens d'expression.

On voit un autre mode d'interversion, cette fois directe, dans tous les cas où le rire est mis en jeu soit par ironie, pour marquer par son opposition l'énergie d'un sentiment triste ou amer, et c'est alors le rire sardonique, le rire amer : soit lorsque le sentiment qui l'inspire est mauvais, odieux, et qu'il correspond à un malheur, à une menace, à un danger, pour une autre personne. C'est le rire satanique, infernal, qui marque la

méchanceté ingénieuse et calculée du diable ou des suppôts que trop souvent il nous dépêche pour nous faire des misères en ce monde ou pour nous perdre éternellement dans l'autre. Qui n'a senti la terreur dans ses moelles quand, sur nos théâtres, on nous fait voir de misérables pécheurs vendant leur âme à Satan, et comme cet ennemi du genre humain rit de son rire de réprouvé ?

Aussi, dans la tragédie et dans le drame, fait-on un usage fréquent de cette espèce de rire : j'oserais même dire qu'on en abuse parfois. Beaucoup de drames célèbres ne sont, à vrai dire, qu'un éclat de rire satanique en cinq actes : le génie de l'auteur n'a pas été plus loin ; les acteurs, de leur côté, ne peuvent exécuter que ce qu'on leur fournit, mais le public est content, et c'est pour contenter les spectateurs que les théâtres sont faits. Tout est donc pour le mieux dans le meilleur des spectacles possibles, surtout lorsqu'on a la ressource d'aller, devant des scènes moins sublimes, s'épanouir au rire large et vrai de Molière, de Sardou, de Labiche. Là on trouve ce que j'appellerai le rire direct ; c'est le plus simple, mais c'est le bon.

Le sanglot. — Le sanglot est une action exclusivement propre à la douleur. Tantôt il précède les larmes, tantôt il les suit, mais très rarement il a lieu sans larmes. Il est, comme le rire et comme le cri, le résultat des contractions du diaphragme, mais il faut croire que ces contractions se comportent alors différemment, car le sanglot, à l'opposé du rire et du cri, qui se composent d'une série d'expirations précipitées, est une suite d'aspirations très brèves. Il diffère encore en ce qu'il ne s'articule sur aucune voyelle et ne s'émet sur aucune note musicale ; c'est plutôt, lorsqu'il commence, un soupir violent. En se développant il finit par se rapprocher du cri, puis, à mesure qu'il s'apaise, il se réduit par degrés ; ce n'est plus qu'une sorte de halètement passant à travers les lèvres ; enfin, les lèvres se fermant, qu'un souffle, dont le frôlement se fait entendre en passant par les narines.

Le sanglot est une des actions expressives les plus énergiques et les plus navrantes. Aussi puissant que le rire, il ébranle et fait sursauter toutes les parties de la figure. Les larmes coulent, les bras s'agitent ou s'abandonnent, la face et les yeux rougis-

sent, tous les traits du visage sont contractés, congestionnés, ruisselants de pleurs; la voix, étranglée, produit des plaintes tour à tour convulsives ou lugubrement prolongées : c'est un tableau de la douleur, aussi déchirant, aussi saisissant par lui-même, que le sentiment dont il est l'image. Image fidèle, car ce trouble, ce désordre, ce bouillonnement du sang, cette respiration convulsive, sont par eux-mêmes la représentation concrète et visible du bouleversement intérieur de l'âme.

Les larmes. — Bien que les larmes soient le plus souvent un signe de douleur, on pourrait être encore bien heureux en ce monde, même en y pleurant souvent, si c'était de joie. Par suite de l'extrême sensibilité des glandes lacrymales, en effet, les émotions vives, quelle qu'en soit la nature, les excitent, pour ainsi dire, indifféremment. On pourrait pleurer de joie, pleurer de tendresse, presque aussi souvent que de douleur, si la tendresse et la joie n'étaient pas, hélas! tellement plus rares que la douleur.

Quoi qu'il en soit la principale fonction des larmes est d'exprimer la douleur physique ou morale. Sans répéter ce que nous avons dit, à propos de l'accent, du ton, du cri, du sanglot, sur ce que ces expressions empruntent d'énergie aux mouvements concordants des autres parties de la figure, prenons les larmes en elles-mêmes, et rien que par le brillant qu'elles donnent au contour des paupières, nous verrons que l'aspect des yeux en est changé. La rondeur du globe oculaire devient moins nette, les paupières semblent se confondre avec lui, enfin l'œil est noyé et n'apparaît plus qu'à travers une sorte de voile limpide et tremblant. Le blanc de l'œil et la prunelle, humectés et comme vernis par l'humeur lacrymale, prennent plus d'éclat, et enfin, à mesure que, débordant des paupières, les larmes tombent, pareilles à des gouttes de cristal, avec des étincelles de lumière, l'effet se développe et semble vraiment, par une vague analogie avec la liquidité des larmes, inonder de tristesse et de compassion l'âme du spectateur.

Tel est du moins l'effet expressif des larmes lorsqu'elles coulent dans des conditions suffisamment sérieuses et qu'elles sont à la fois justifiées par la situation et contenues par la dignité d'une douleur vraie. Car il n'est rien de plus détestable, au point de vue

de la conscience, de plus laid au point de vue de l'art, que ces pleurnicheries insignifiantes, excrétion pure et simple, produit sans valeur et sans intérêt, de l'aigreur ou du dépit ; larmes feintes, vrais mensonges liquides, que l'hypocrite fait ruisseler, à commandement, à travers ses grimaces de douleur.

Mais en y mettant un peu d'attention on ne s'y trompera guère, et je crois que si les sages, au lieu de faire tant de fond sur l'accent de vérité, avaient employé leur clairvoyance à chercher la vérité dans les larmes, ils auraient mieux réussi.

Les larmes, en effet, sont presque toujours accompagnées d'un tel ensemble d'actions expressives, qu'il est bien difficile de les simuler toutes avec une égale apparence. Ne sait-on pas, pour commencer, que chez certaines personnes qui font semblant de pleurer, ce sont les larmes qui manquent ? On sanglote, on gémit, on se frotte les yeux : les larmes ne veulent pas couler.

Au point de vue esthétique, il faut convenir que cette effusion, pour donner de beaux effets, exige certaines conditions de tempérament, de complexion nerveuse et de beauté, faute desquelles l'œil du spectateur est médiocrement satisfait. Des yeux rouges et gonflés, des traits qui se contractent ou se boursouflent, des injections sanguinolentes sur tout le visage, un nez qui s'enflamme, des traînées luisantes qui zèbrent les joues, composent au demeurant une des plus vilaines grimaces du monde, et dans ces conditions les larmes sont loin d'embellir un visage.

Mais que les pleurs sont beaux quand ils coulent lentement, en silence, de deux grands yeux noirs ou bleus ; que, suspendus à de longs cils, ils y tremblent un instant, et roulent sur des joues pâlies par une douleur qui se contient et ne veut pas rougir ! Une attitude désolée, des gestes de découragement, l'abandon de toute la personne, viennent se joindre à l'éloquence muette des larmes ; les lèvres entr'ouvertes, les yeux levés au ciel, la tête languissamment renversée, achèvent l'image touchante de la douleur vraie, et font entrer du même coup dans l'âme l'attendrissement et la conviction.

Les pleurs des vieillards sont aussi quelque chose de poignant à voir. Outre le redoublement de pitié qu'on éprouve à voir souffrir encore un de nos semblables qui a dû passer déjà par toutes

les douleurs de la vie, ce signe de souffrance prend un contraste, cruel à voir, avec l'insensibilité habituelle qui se marque de plus en plus sur le visage de l'homme à mesure qu'il vieillit.

Il est un autre contraste, celui-là charmant, entre le sourire et les larmes. Il donne à la vue le spectacle intéressant de deux expressions opposées se produisant simultanément sur le même visage ; il procure à l'âme la satisfaction de voir, dans ce combat du plaisir et de la douleur où se partage toute notre vie, la victoire, cette fois du moins, rester au plaisir.

C'est surtout chez les enfants qu'on peut observer ce mélange de rire et de larmes, expression fidèle de la mobilité de leurs sentiments. Il y paraît avec toutes les grâces de leur âge, mais aussi avec le caractère superficiel et fugitif propre à cette période élémentaire de la vie : aussi n'a-t-il pas la puissance et le charme qu'il présente chez l'adulte. Dans l'enfant, on peut le dire, tout se passe à fleur de peau : l'homme intérieur n'existe encore qu'en puissance ; le foyer n'est qu'une étincelle d'où la flamme n'a pas encore jailli.

Pour ce qui est enfin des larmes de joie, elles sont faciles à reconnaître à la différence des expressions qui les accompagnent, car toute la figure, par ses actions et ses tendances, exprime la jouissance d'un sentiment expansif. C'est surtout dans les émotions affectueuses telles que l'amour, la reconnaissance, la délivrance d'un grand danger ou d'une grande inquiétude, que les larmes coulent, mais doucement, et sans congestionner les yeux et le visage. Car dans les sentiments expansifs, si le plaisir fait naître parfois une rougeur vive, il ne produit point de congestion des tissus, comme il arrive dans la douleur.

Les larmes se produisent souvent lors de la résolution d'une crise nerveuse et ne sont alors qu'un symptôme purement morbide. Elles sont fréquentes chez certaines personnes affectées de ramollissement cérébral. C'est un signe redoutable que ces attendrissements qui font, pour des sujets insignifiants, pleurer le malade à tout propos.

Ici l'analyse de l'expression se complique et s'intervertit d'une façon funèbre : l'effet n'est plus le même, et là où le malade croit pleurer de joie, c'est sa mort qu'il annonce.

Le geste. — La véritable expression des mains, c'est leurs mouvements. C'est là que l'orateur, le chanteur, le comédien, trouvent la source inépuisable de leurs plus beaux effets. Dans la prière, dans la douleur, dans la joie ; quand l'homme commande ou quand il supplie, ses mains, tour à tour élevées, abaissées ou planant dans l'espace, semblent semer sa pensée dans les airs comme le semeur jette son grain au vent.

Dans les relations sociales, la main n'est-elle pas vraiment l'instrument d'échange entre tous les cœurs? Elle donne la bienvenue, elle ouvre l'hospitalité, scelle l'amitié ; c'est à la main qu'on porte le signe visible du lien qui réunit deux à deux les affections ou les destinées.

Et dans ce sentiment plus tendre que je n'ose nommer! Quand les mains ne pourraient servir à rien autre chose, ne seraient-elles pas déjà pour nous un talisman d'un prix inestimable? Sauf les pieds, qui sont un peu trop loin et un peu trop bas, les mains sont la partie qui peut le plus s'éloigner du corps, et si on est deux, il se trouve, voyez si ce n'est pas providentiel! qu'en s'éloignant d'un corps elles se rapprochent de l'autre.

Toutes les autres parties de la personne, il n'est permis que de les regarder, rien de plus : les mains, au contraire, on peut les donner, on peut les prendre ; ce n'est pas seulement un plaisir, c'est un devoir, et, dans plus d'un cas, les convenances vont jusqu'à ordonner qu'on les baise.

Pouvoirs de la main. — On peut donc dire que les mains sont à la fois les truchements et les ambassadeurs de l'âme, et que les cœurs leur doivent la meilleure part de leurs alliances, puisque, dans les moments difficiles, elles peuvent faire ce que les lèvres n'auraient jamais osé dire.

Nous avons, dans la partie de ce travail consacrée à la figure au repos, insisté sur l'importance extrême du rôle des mains et sur les rapports très frappants qu'elles présentent, dans leur forme et dans leur style, avec les traits du visage. Nous pouvons affirmer une autre analogie, quant aux mouvements, entre ces deux parties de la figure, et nous ne craignons pas d'inviter le lecteur à constater par des observations personnelles combien l'activité ou l'inertie des mains s'accorde avec l'activité ou l'inertie du

visage. Qu'on y regarde, et on ne verra jamais dans la même personne un visage impassible avec des mains agitées, ou un visage expressif avec des mains tranquilles. Sans doute chaque homme fait plus ou moins de gestes, sans doute le caractère, l'éducation, les usages, la race, influent sur le plus ou moins de fréquence ou d'expression du geste, mais toutes ces influences agissent du même coup sur le jeu des traits du visage et s'y marquent dans le même sens.

Avant d'entrer dans l'analyse des mouvements de la main, nous devons placer ici une observation dominante : c'est qu'en général, tout compte tenu d'ailleurs des influences de caractère ou de milieu, l'activité habituelle des mains, de même que la mobilité de la physionomie, est un signe très probable d'activité cérébrale, c'est-à-dire d'intelligence. On rencontre dans le monde des personnes qui ne peuvent jamais rester sans manier quelque objet, ou faute d'un objet, agiter leurs doigts : il est rare que ces personnes-là ne soient pas très intelligentes. Leurs mains, irritées de leur inaction, sont comme ces coursiers généreux qui piaffent, impatients de s'élancer dans la carrière. C'est un signe très précieux à noter chez les enfants ; il est d'un présage favorable pour leur intelligence à venir.

Principaux gestes de la main. — La main s'ouvre, se ferme, se resserre, s'élargit ; elle se tourne la paume en dessus ou en dessous ; elle se meut à la hauteur de la tête, de la poitrine ou plus bas, en se rapprochant plus ou moins de la tête, du cœur ou de la terre ; les doigts s'étendent, se contractent, se ferment, tous ensemble ou quelques-uns seulement : voilà en quelques mots le résumé des mouvements propres de la main.

Ces mouvements varient en énergie, en amplitude, en vitesse ; il serait oiseux de dire ici comment ils influent sur l'expression : nous ne pouvons que renvoyer, pour ce point, à ce que nous avons dit des mouvements du bras.

Rappelons cependant, comme nous l'avons indiqué à propos du bras, que les mouvements de ce membre, accompagnant le plus souvent ceux de la main, en confirment et en développent l'expression.

Ceci rappelé, nous n'aurons qu'à revenir aux principes généraux pour déterminer les expressions de la main.

Tout ce qui tend à ouvrir, à élargir, la main, tout ce qui étend ou écarte les doigts, signifie clarté, largeur, vérité, simplicité, facilité.

Tout ce qui tend à fermer, à resserrer, la main, à en diminuer l'apparence, marque l'obscurité, la restriction, le doute, la complication, la difficulté.

Plus ces mouvements ont d'énergie ou de rapidité, plus le sentiment ou l'acte intellectuel qui les inspire est violent et soudain.

Il y a des gestes tellement identifiés avec certains sentiments, que leur définition équivaut à un verbe : « montrer le poing » se dit pour « menacer » ; « montrer au doigt », pour « désigner à la malveillance », etc. Les gestes de la désignation, de la menace légère, de la précision, et qui se font par la tension plus ou moins raide de l'index, sont trop connus pour qu'il soit utile d'y insister.

On pose les doigts à plat sur le front pour rappeler un souvenir ; on y applique la main ouverte pour concentrer son attention ; on se le gratte pour chercher comment se tirer d'une difficulté ; on se gratte l'oreille lorsqu'on se trouve embarrassé. Et comme, lorsqu'on a une puce, on se gratte, la locution « avoir la puce à l'oreille » est passée en proverbe pour désigner un homme qui ne sait que faire.

Se prendre le menton, se le caresser à plusieurs reprises, exprime aux yeux de tout le monde la délibération, la recherche du moyen à employer.

Enfin « se frotter les mains », qui est un signe de joie, est employé dans le langage courant comme synonyme de « se réjouir », se féliciter d'une chose ; on en peut dire autant d' « applaudir », qui chez tous les peuples, dans tous les temps, a toujours été à la fois le signe et la métaphore de l'enthousiasme. Le claquement des doigts est également employé comme marque de joie.

Faire la nique, c'est-à-dire appuyer le pouce contre le bout du nez et étendre verticalement les autres doigts en les agitant, est un signe qui, chez presque tous les peuples civilisés, marque la moquerie. Pourquoi ? A mon sens, c'est parce que cette action a pour principal effet de rendre le nez camus, ce qui est exécuté par le pouce, et parce qu'en même temps les doigts tendus le sont pour désigner le moqué. « Nez camus — toi », voilà le té-

légramme, qui en langage parlé se traduirait : « Tu as le nez camus », c'est-à-dire « tu es un sot ».

Notons encore, parce qu'il est intéressant comme vestige d'anciennes croyances disparues, au moins pour ce qui est de la France, le geste qui consiste à retenir avec le pouce les deux doigts du milieu et à tendre l'index et le petit doigt : c'est ce qu'on appelle « faire les cornes ». Les enfants qui le font comme moquerie ou comme geste vexatoire ne se doutent pas qu'ils répètent là un signe d'adjuration pour chasser les esprits malins ou conjurer le mauvais œil. Ce signe est encore en plein crédit en Italie, surtout à Naples, où beaucoup de gens se croiraient perdus s'ils n'avaient pas sur eux une petite corne ou une main à doigts ouverts pour les préserver de la *gettatura*.

Ces exemples suffisent à mettre le lecteur sur la voie d'un nombre indéfini d'observations analogues. Il en pourra faire à tout instant à propos des gestes courants, qu'on peut appeler les lieux communs de la mimique, et que le cours de la vie fait passer devant nos yeux.

L'agonie aussi a ses gestes, répétition automatique de deux ou trois mouvements toujours les mêmes et qui sont les avant-coureurs infaillibles de la mort. L'agonisant pince ses draps entre le pouce et l'index, ou relève l'avant-bras en cercle comme s'il voulait écarter quelque chose.

Tels sont les gestes suprêmes de cette statue vivante que nous avons fait descendre de son piédestal pour l'animer de tout ce que l'âme et la nature pouvaient lui donner d'expression. Encore quelques instants, et les voiles de la mort, comme un rideau de théâtre, vont s'abaisser sur le drame de la physionomie : la raison est éteinte, le sentiment est évanoui, les yeux sont aveugles, la bouche est muette, mais jusque dans ces derniers moments les mains s'agitent encore : on dirait qu'elles essayent de se retenir à la vie.

La paume des mains. — Nous présenterons seulement une observation sur la façon de tourner la main. Dans les sentiments expansifs comme la franchise, la confiance, la conviction, l'affection, l'homme qui gesticule présente ses mains la paume en l'air. Chez les mahométans, qui ont le sentiment religieux si

prononcé, la prière se fait les bras écartés et élevés, les mains ouvertes, la paume tournée vers le ciel. Ce geste est pratiqué aussi dans les rites catholiques aux moments les plus solennels du service divin.

La disposition contraire peut se remarquer couramment dans la façon de donner la main : une franche poignée de main s'offre la main renversée ; une poignée de main réservée, en sens contraire : certaines personnes timides ou fausses ne la donnent jamais autrement. D'une manière générale, c'est signe d'un sentiment répulsif ou concentré. Cela se confirme d'autant plus que, si on n'y prend garde, il est presque impossible de fléchir les bras ou de les ramener sur soi sans que la paume de la main se tourne en dessous, par suite même du jeu d'articulation des os du bras et du carpe. Or nous savons que les sentiments répulsifs ramènent les bras vers le corps.

La paume est la face intérieure des mains ; elle est le siège principal du toucher ; c'est par sa surface que nous nous mettons en contact avec les objets et avec les hommes : c'est donc par excellence l'instrument de communication avec tout ce qui nous entoure. Voilà pourquoi, plus la communication nous est sympathique et desirable, plus nous sommes portés à mettre en évidence la partie qui en est le siège d'élection.

Zones du geste. — Pour achever de déterminer les principales formules de l'expression des mains, nous n'avons plus qu'à signaler une distinction importante à faire dans ce que nous appellerons, si l'on veut bien, « la zone du geste ».

Il me semble que, si on considère le degré d'élévation horizontale à laquelle chaque geste se maintient, on peut avec beaucoup de justesse le rapporter à des ordres de pensées ou de sentiments très distincts et très précis.

Je ne crains pas d'être démenti par les observateurs attentifs en avançant que :

Quand la main s'élève près de la tête pour exécuter ses gestes, c'est qu'elle cherche à confirmer, à mettre en évidence, une opération intellectuelle ;

Quand elle se rapproche du cœur et de l'épigastre, elle y vient

pour attester un sentiment, pour lui donner plus de puissance communicative ;

Enfin, lorsqu'elle s'abaisse plus bas que la ceinture, ses gestes se rapportent plus particulièrement aux déterminations de la volonté, à des actions, à des faits, où ni l'intelligence ni le sentiment ne sont intéressés d'une façon dominante.

En outre de l'observation de fait, qui est à la disposition de chacun, on peut ajouter que la loi si constante du symbolisme trouverait ici une application très plausible : il est dans la nature de tout être intelligent et sensible de ramener ses instruments d'expression vers la partie qui en est le siège, et ainsi l'homme rapprocherait ses mains de son cerveau ou de son cœur, pour attester qu'il pense ou qu'il sent, absolument comme l'animal fait le beau lorsqu'il veut flatter, ou mord sa plaie lorsqu'il est blessé.

L'attitude. — L'attitude est une tendance coordonnée de toutes les parties de la figure pour annoncer, pour préparer, pour exécuter, un acte : tel est le sens concret du mot, le seul dont nous ayons à nous occuper ici, tout en rappelant que le mot attitude s'emploie au figuré pour qualifier le rôle d'un homme et la manière dont il se conduit dans une situation donnée.

En physionomie, l'attitude est donc un ensemble de mouvements. Ces mouvements sont libres tant qu'il ne s'agit que d'annoncer un acte, mais ils sont forcés lorsqu'ils doivent le préparer ou l'exécuter. Dans le premier cas l'attitude se confond presque avec le geste, et se réduit à n'être qu'une pose si la figure ne fait pas de mouvements : dans le second cas, et dès que commencent les mouvements qui préparent ou vont accomplir l'acte, dès qu'elle se développe et s'anime, l'attitude se précise, puisqu'elle va serrant de plus en plus près l'acte qu'elle prépare, ce qui revient à dire qu'elle l'exprime de plus en plus clairement.

Aussi on peut dire que, de toutes les actions expressives, l'attitude est celle qui se lie le plus étroitement à l'idée exprimée, parce qu'elle en est la réalisation. C'est pourquoi les sentiments profonds ou élevés, les émotions violentes ou tragiques, ont leur attitude en quelque sorte classique, dont la reproduction fidèle est un des principaux moyens de l'art.

Ici toutes les parties de la figure sont en jeu, et toutes tendent

à la même expression, qui devient d'autant plus puissante et d'autant plus claire. C'est pour cela que les comédiens et les orateurs y ont si souvent recours : ils savent que des notions courantes sont dans tous les esprits, prêtes à reconnaître au premier coup d'œil l'idée qui répond à telle attitude. Mais il faut bien y prendre garde : précisément parce que c'est là un moyen d'une grande puissance, on peut facilement se laisser aller à en abuser, et pour vouloir se hausser mal à propos jusqu'au sublime, il arrive à plus d'un de tomber dans le ridicule, et dans un ridicule formidable comme le moyen d'expression dont il abuse.

Mais dans la nature, quand c'est la vérité même qui la dispose, l'attitude rend d'une manière saisissante les sentiments les plus divers. C'est au suprême degré le verbe physionomique : elle affirme, elle dément, elle provoque, elle menace, elle supplie, elle souffre ; la fierté, le courage, la modestie, l'humilité, la franchise, l'hypocrisie, la crainte, la confiance, l'insolence, ont leurs attitudes naturelles aussi universellement comprises que le nom dont on les appelle.

Chacun les a assez présentes à la mémoire pour reconnaître que là se retrouvent les principes constants qui président à tous les mouvements. La raideur, la violence, la vivacité, dans les sentiments antipathiques ; la souplesse, la douceur, dans les sentiments sympathiques ; l'élévation, l'ampleur, dans les sentiments nobles ; la concentration, l'étroitesse, dans les sentiments humbles ou vils, sont autant de signes qui traduisent en traits symboliques les mouvements analogues dont l'âme est agitée.

Dans ses travaux, dans les actes principaux de sa vie, l'homme prend des attitudes en quelque sorte sacramentelles, tant elles sont appropriées ou même nécessaires à ces actes. Elles sont toujours intéressantes, d'abord parce qu'elles sont vraies, et puis parce qu'elles sont justes, étant déterminées par l'acte qui les amène. Il y en a de pénibles, comme celles du tailleur, du cordonnier, du casseur de pierres ; de puissantes, comme celles du charpentier ou du forgeron ; de fières, comme celles du soldat, du cavalier. Parmi les nombreuses attitudes que le travail donne à la figure, celle du semeur, marchant à pas égaux sur la terre nouvellement labourée et jetant à travers l'espace, d'un mouvement noble et large, le grain

de la moisson à venir, est une des plus belles et des plus majestueuses.

Il y a naturellement un rapport entre l'attitude et l'âge. D'abord, tant que le corps est en voie de croissance, les proportions des parties changent continuellement, puisque dans l'enfant la tête occupe la cinquième partie de la hauteur tandis que la proportion n'est que d'un sixième chez la femme, et d'un huitième chez l'homme. Il s'ensuit déjà que l'équilibre des mouvements ne peut être le même, puisque le poids et la grandeur des parties ne sont pas les mêmes.

Mais une autre cause non moins active de différence est la métamorphose qui se fait dans les sentiments et dans les idées de l'enfant à mesure qu'il grandit, et lui imprime des attitudes toujours nouvelles. C'est une des choses les plus intéressantes à suivre que ce développement parallèle de l'attitude et de l'intelligence chez les enfants.

Dans les premiers mois, leur vie est comme un demi-sommeil, et leur unique attitude est d'être couchés dans leur berceau ou entre les bras de leur mère ; cependant ils sont déjà bien tendres et bien émouvants à voir lorsqu'ils tettent, leurs petites mains serrées sur le sein maternel.

Quand ils commencent à se tenir sur leurs reins, à se rouler à quatre pattes, leur grâce ressemble à celle des jeunes chats. Leur premier pas, cet événement si considérable pour eux, si solennel pour ceux qui y assistent, nous les montre sous un aspect nouveau : ils ressemblent à ces matelots qui, débarquant d'un long voyage de mer, ne peuvent retrouver leur équilibre oublié et chancellent comme des hommes ivres. Eux aussi, les pauvres petits, ils sont frais débarqués sur la terre...

Mais les années se succèdent ; ils grandissent, ils deviennent plus forts : le désir, la volonté, l'ardeur de tout connaître et de tout avoir, leur donnent une activité que rien ne peut lasser ni satisfaire. Toutes leurs actions sont changées, ils sont toujours à la poursuite de quelque objet nouveau, toujours impatients de faire autre chose, d'aller autre part. De là un ensemble où l'activité vient se mêler à la grâce et tend de plus en plus à dominer, jusqu'à ce que vienne l'adolescence.

Alors peu à peu l'enfant se calme ; on le voit parfois pensif, silencieux ; ses mouvements deviennent moins vifs, moins précis ; il ne se tient plus de la même façon, il penche la tête ; il recherche la solitude, l'espace ; quand soufflent les grands vents d'automne, il se jette dans les bois, traînant à grand bruit ses pieds à travers les feuilles sèches qui jonchent le sol. Il devient timide, gauche, maladroit : tout lui semble nouveau autour de lui, et comme si les instruments de sa vie étaient changés, il n'ose plus s'en servir. C'est l'âge ingrat.

Arrive la puberté, puis tout aussitôt la jeunesse. Là, sous le rapport de l'élégance et de la vivacité, les attitudes sont le plus agréables et charmantes à voir, surtout chez la femme.

Mais c'est vers trente ou trente-cinq ans qu'elles atteignent leur plus beau développement, parce qu'alors les formes sont dans leur plénitude, les forces, dans leur plus haut degré, et les idées, dans toute leur vigueur.

L'âge mûr donne à l'attitude plus de gravité. Lorsque les maladies ou l'obésité viennent accabler le corps, l'homme s'épaissit, s'alourdit, se courbe, s'abandonne ; il a perdu pour jamais la faculté de se redresser au-dessus d'une certaine hauteur, ou d'ennoblir son attitude au delà d'un certain point de dignité.

Enfin vient la vieillesse, qui appesantit encore sur nos têtes le poids de la vie et les menaces de la destruction. Quelques vieillards peuvent garder jusqu'à la fin la majesté de l'âge et, couronnés de leurs cheveux blancs, marcher la tête haute jusqu'au bord de leur tombe, mais la plupart n'y arrivent qu'éteints, la tête penchée sur la poitrine, se soutenant à peine, et ne présentant plus d'un homme que le souvenir.

La tournure. — La tournure est l'ensemble des formes, des proportions et des mouvements, propres à chaque personne. Nous la considérons comme une action expressive, parce que c'est le mouvement, c'est-à-dire la façon de se tenir, qui en est l'élément prépondérant : car avec les mêmes formes et les mêmes proportions, on peut avoir dix tournures différentes selon la façon dont on se tiendra. Cela se voit bien au théâtre, où l'art de changer de tournure n'est pas moins essentiel pour un comédien que celui de se grimer le visage.

La tournure est encore plus caractéristique que l'attitude : celle-ci se compose d'une série de mouvements d'ensemble que tout homme peut exécuter quelles que soient les formes et les proportions de son corps, tandis que la tournure consiste à la fois dans des formes et dans des proportions invariables et dans des mouvements libres. Elle se lie donc plus étroitement à la physionomie individuelle, et par des rapports multiples et frappants : rien qu'à voir par derrière la tournure d'une personne, on peut presque imaginer les traits de son visage. C'est une expérience facile à faire dans la rue, et s'il faut avouer qu'elle manque parfois, on peut dire qu'elle réussit la plupart du temps.

Quoi qu'il en soit le rapport entre le visage et la tournure se reconnaît du premier coup d'œil lorsqu'on observe une figure dans son ensemble. Les mêmes traits, les mêmes signes, expriment dans la tournure ce qu'ils expriment dans le visage. A la grandeur, à la petitesse, à la hauteur, à la longueur, à la rectitude ou à la courbure, des lignes et des surfaces, au plus ou moins d'ordre et de proportion des parties et des masses, correspondent des effets analogues à ceux que les mêmes modifications produisent dans les autres traits.

Une stature élevée, une tête petite et bien dégagée, des épaules nettement modelées, une taille fine, des hanches étroites, des membres longs, forment une tournure élégante. Mais c'est à condition que la tenue soit ferme, souple, que les mouvements soient justes et harmonieux. Penchez cette tête, abandonnez ces épaules et ces bras, courbez ce dos, fléchissez ces jambes, allez-vous-en en traînant les pieds, et vous aurez une tournure aussi disgracieuse, aussi piteuse, que possible.

On a souvent remarqué qu'il est bien plus facile à un homme maigre qu'à un homme gras d'avoir l'air distingué. Cela est vrai pour la distinction physique qui résulte de la proportion des parties du corps : mais si la nature des choses interdit aux hommes gras cette variété de distinction, leur corpulence, l'ampleur de leur taille et de leurs traits, leur laissent un autre genre de distinction plus imposant, et qui s'appelle « un grand air ».

Il faut reconnaître d'ailleurs qu'une taille élevée est la condition presque indispensable de cet avantage : un petit homme replet,

bourré, engoncé, obèse, ne peut matériellement pas avoir une tournure élégante, parce que ses membres, engorgés par la graisse, n'exécutent que des mouvements lents, lourds et restreints.

La prétention comme la modestie, l'énergie comme la faiblesse, toutes les nuances du caractère, tous les signes professionnels, ont dans la tournure des expressions assez précises, assez généralement reconnues, pour que le langage ordinaire s'en serve couramment, et « tournure » y est pris indifféremment pour « figure » ou « physionomie », comme lorsqu'on dit, par exemple : une tournure de coquin, de sot, de niais, de conquérant, tout comme on dit : tournure modeste, ridicule, martiale, gauche, gracieuse, etc.

En résumé, comme on voit, la tournure est à la fois une disposition naturelle et une disposition acquise : elle apporte donc à l'ensemble physionomique un double appoint, et de plus elle réside dans toutes les parties de la figure, ce qui ajoute encore à son importance.

L'air. — « L'air », lorsqu'on en analyse attentivement les éléments, n'est guère qu'un équivalent de langage pour exprimer tantôt la tournure et tantôt l'attitude : car tout ce que nous avons dit de ces deux dernières actions expressives pourrait se dire de l'air.

Nous nous bornerons donc à enregistrer ce mot, parce qu'il fait partie du vocabulaire physionomique ; nous noterons même qu'il est plus souvent employé que « tournure » et qu' « attitude ».

On y pourrait trouver peut-être cette nuance, que « l'air » s'emploie plus justement pour qualifier une personne que pour caractériser une action.

La marche et la course. — La marche est la progression par déplacement du centre de gravité. Elle se fait en avant, en arrière ou de côté ; elle est lente ou rapide, continue ou saccadée, droite ou irrégulière dans sa direction.

La course, à moins d'un effort et d'un travail exceptionnels, ne s'exécute qu'en avant.

Ce n'est pas la différence de rapidité qui fait la distinction entre la marche et la course, c'est la différence d'attitude : car une marche très rapide peut égaler en parcours une course lente. Dans la marche, le corps demeure droit et le centre de gravité reste

à peu près perpendiculaire à la ligne tracée, sur le sol, d'un pied à l'autre : dans la course, au contraire, le corps se penche, les bras se projettent en avant, chacune des jambes est tour à tour rejetée en arrière, toute la figure tend à se rapprocher autant que possible de l'horizontale, et cela d'autant plus que la course est plus rapide. Il s'ensuit que le centre de gravité est, dans la course, beaucoup plus écarté de la perpendiculaire.

Dans ces conditions la course peut être considérée comme une chute continuelle, mais une chute où, soutenant à chaque pas le corps prêt à tomber, les jambes transforment en mouvement horizontal le mouvement vertical imprimé par la pesanteur. La pesanteur apporte donc un appoint considérable à la vitesse de la course, et c'est pour cela que, d'instinct, l'homme se penche en avant pour courir. Ce secours aide d'ailleurs aussi à la marche, qui devient d'autant plus facile et rapide que nous nous penchons davantage.

Mais ce qui marque encore mieux la distinction, c'est que, dans la course, il y a entre un pas et le suivant un instant où les deux pieds à la fois sont en l'air, tandis que dans la marche un pied ne se lève qu'à l'instant où l'autre se pose.

La marche, surtout lorsqu'elle est un peu rapide, est toujours accompagnée d'un balancement alternatif des deux bras, le bras gauche s'avançant quand la jambe droite s'avance, et le bras droit, quand c'est la jambe gauche qui le fait. Ce balancement a pour but et pour résultat de lancer en avant le poids du bras et d'aider au déplacement du centre de gravité. En même temps les reins exécutent des mouvements alternatifs de torsion à droite et à gauche, accompagnant le mouvement de la jambe en avant. Enfin le balancement des bras entraîne celui plus ou moins marqué des épaules.

Telle est l'analyse de la marche et de la course. Quoique ces deux espèces de mouvements ne soient d'ordinaire qu'une action dynamique, elles constituent une fonction de relation, et par la manière variée dont elles s'exécutent, elles deviennent dans beaucoup de cas aussi expressives que le geste et que l'attitude.

A chacune de leurs variations correspondent des expressions

toujours régies par les principes généraux de la physionomie. Cela est si vrai, que non seulement le langage qualifie diversement la marche, mais qu'on la gouverne dans le sens de telle expression voulue : une marche digne, gracieuse, est un trait de physionomie que chacun remarque et que chacun, à l'occasion, ne manquera pas d'affecter, tout comme il se moquera d'une marche ridicule ou disgracieuse.

Sans vouloir entreprendre de passer ici en revue tous les caractères que peut présenter la marche, résumons ce qu'on en peut dire.

Le calme, la régularité, la rectitude, de la marche, indiquent une nature tempérée, maîtresse d'elle-même, ferme dans sa volonté.

L'agitation, l'irrégularité, l'incertitude, y sont autant d'indications contraires.

On peut appliquer les mêmes observations à l'état passager où se trouve le marcheur.

La marche en ligne directe vers une chose ou une personne manifeste la franchise, la hardiesse, le courage, la confiance : la marche de côté ou tortueuse, trahit la crainte, la fausseté, la trahison, la haine. Ici encore le symbolisme est visible, presque littéral, il matérialise dans une forme et dans un mouvement l'état de sympathie ou d'antipathie, d'expansion ou de contraction, qui fait agir l'homme.

D'ailleurs ce n'est pas seulement dans l'homme qu'on peut observer cela : voyez les animaux sauvages dans leurs méfiances ou dans leurs ruses, voyez le chien qui médite un larcin ou un coup de dent, le chat qui guette la souris ; voyez enfin le loup. Le nom de cet animal a servi à faire le verbe « louvoyer », dont on se sert pour définir la marche d'un navire qui n'a pas le vent favorable et qui oriente ses voiles sous des angles variés pour avancer de côté : ce verbe exprime également, dans son acception métaphorique, les façons tortueuses d'arriver, sans en avoir l'air, à un but qu'on dissimule.

Les mouvements accessoires viennent développer des effets nouveaux. Un homme timide tiendra en marchant ses bras presque immobiles ; un fier-à-bras les fera tourner comme des ailes de moulin.

Un autre fera rouler son torse sur ses reins, désarticulera ses épaules, et on dira qu'il se déhanche en marchant, qu'il est dégingandé.

Nous n'allons pas plus loin : ces observations anticipent sur ce que nous avons à dire de la démarche. Mais nous pouvons remarquer encore : que la marche lente, hésitante, accablée, indique un caractère faible ou un état dépressif comme la douleur physique ou morale ; qu'une marche vive, légère, est un signe de la santé du corps ou de l'allégresse du cœur ; que l'homme droit et franc marche droit, tandis que l'hypocrite, l'homme qui craint ou n'ose pas, se glisse de côté.

Pour ce qui est de la course, sa nature accélérée en restreint l'expression aux sentiments soudains et très énergiques.

Dans le langage métaphorique usuel, au lieu de dire qu'on va, on dit qu'on court, lorsqu'il s'agit d'un acte fait avec empressement. « Je cours l'avertir, je cours me jeter dans ses bras. Courir à la gloire, au plaisir, » etc. Courir ne suffit pas même toujours : dans certains cas plus urgents, on dit : « J'y vole, je vole à vos pieds, voler à de nouveaux combats, » etc.

Les sentiments dépressifs se traduisent également par une course rapide, mais dans ce cas c'est pour s'éloigner de l'objet au lieu de courir vers lui. La peur, comme chacun sait, donne des jambes au plus poltron.

Cependant j'ai lu dans un ouvrage macaronique que la fuite suppose encore un certain degré de courage, parce que quand on a par trop peur les jambes manquent. L'observation est très juste, et elle donne occasion de faire remarquer que les grandes émotions, lorsqu'elles viennent à dépasser une certaine mesure, ralentissent indéfiniment la marche, et que même, lorsqu'elles sont subites ou excessives, elles peuvent l'arrêter tout à fait.

Comme action collective, la marche, tantôt réglée sur un certain rythme, tantôt exécutée en troupe, fait partie des cérémonies et des rites qui sont un des traits de mœurs propres à l'espèce humaine. La religion, la guerre, les grands événements de la vie, sont célébrés par des marches d'un caractère solennel. Ces manifestations se rapprochent d'ailleurs de la danse.

dont nous aurons à parler plus loin, mais nous devions indiquer ici la place qui leur appartient.

La démarche. — Si l'on observe de bien appeler les choses par leur nom, celui de démarche s'appliquera seulement à la façon caractérisque de marcher, considérée soit comme exprimant un état ou un sentiment, soit comme habituelle à une personne.

C'est l'habitude, c'est le caractère persistant, de telle ou telle manière de marcher, qui constitue la démarche : voilà comment, dans le langage courant, on est porté à les confondre, et voilà ce qui pour nous doit servir à les distinguer.

Cependant il faut convenir que la distinction est délicate à garder, et qu'on peut glisser à chaque pas lorsqu'on cherche à se tenir exactement sur la ligne de démarcation qui les sépare : on a pu le voir plus haut, où nous avons dû nous arrêter parce qu'en parlant de la marche nous commencions à anticiper sur la démarche.

Comme nous le disions à ce propos, la marche, indépendamment des qualités d'amplitude, de rapidité, de régularité, qui en sont en quelque sorte la partie essentielle et purement mécanique, est toujours accompagnée de mouvements accessoires, de dispositions de la tête ou du corps, qui s'accordent avec elle et qu'on n'en peut détacher pour les considérer à part, de sorte qu'il est vrai de dire qu'il n'y a point de marche sans démarche. Mais c'est précisément cet ensemble qui, lorsqu'il vient à prendre une expression et un accent bien significatifs, devient l'action expressive nommée démarche.

Voyez les passants dans la rue ; il n'en est pas un qui marche de la même façon : l'un va vite, l'autre, lentement ; celui-ci marche à pas comptés, celui-là, par enjambées inégales. Les jeunes sautillent, la tête et les yeux toujours en éveil, les bras battant l'air comme des ailes ; on dirait des oiseaux : les vieux, les malades, penchent la tête, fléchissent le dos, laissent pendre leurs bras, traînent les pieds ; ils marchent, courbés comme des portefaix, sous le poids de la vie. Les bien portants s'avancent d'un air de bonne humeur, la tête renversée, les bras arrondis, la jambe tendue, l'œil brillant, la bouche souriante : les riches marchent à peu près de même, si bien qu'il n'est pas tou-

jours facile à nous autres physionomistes et philosophes de distinguer à la seule démarche si le bonheur de l'homme heureux qui passe lui vient de la nature ou de la fortune.

Les chagrins, les malheurs, les fatigues, les voyages, la misère, tout ce qui aggrave le fardeau et la lassitude de la vie, imprime à la démarche le même accent d'accablement, d'écrasement, de lenteur, qu'y donnent l'âge et les maladies. Nous retrouvons là d'ailleurs les signes que nous avons relevés sur la figure humaine dans les cas où, sous l'action d'une cause passagère, elle exprime un sentiment dépressif. Mais il y a ici cette différence que le signe est désormais ineffaçable : il est devenu stigmate, et comme un arc rompu sous de trop violents efforts, l'homme ne peut plus se redresser.

Le caractère, dans la démarche, ne se manifeste pas avec moins d'évidence que l'âge, l'état de santé ou les conditions de la vie : selon qu'il est ouvert ou concentré, faible ou énergique, franc ou dissimulé, triste ou gai, indécis ou résolu, la démarche traduit en signes symboliques ces qualités diverses, tantôt par la largeur, la vigueur, la franchise, la grâce, la précision des mouvements, tantôt par leur mesquinerie, leur mollesse, leur disgrâce, leur hésitation.

A part ce que les nécessités mécaniques et statiques de la marche y changent nécessairement, la démarche peut être considérée comme une attitude dans un genre de mouvement particulier. Car malgré ces modifications, on peut dire que, pour chacun des états divers de l'âme, la démarche et l'attitude, sauf le mouvement des jambes, sont pareilles, c'est-à-dire que les parties du visage et du corps exécutent les mêmes mouvements. Un orgueilleux, par exemple, un homme irascible, un homme timide, se tiennent et se meuvent dans leur démarche de la même façon que dans leur attitude au repos. L'orgueil, la colère, la timidité, s'expriment par les mêmes signes chez un homme qui n'a pas habituellement ces défauts : son corps prend la même disposition.

Il n'est pas utile de pousser plus loin ces observations : ce que nous avons dit des diverses espèces de mouvements expressifs s'applique avec autant de détails et de précision à l'analyse et à l'esthétique de la démarche.

Le tambour-major. — Nous ne pouvons laisser ce sujet sans signaler au lecteur un des personnages les plus utiles et les plus intéressants à observer pour le sujet qui nous occupe : c'est le tambour-major. Quand on voit s'avancer le tambour-major, piaffant des bottes, encensant du plumet, renversé sur les reins, la poitrine étalée, les bras arrondis et balancés, les moustaches flottant au vent, la canne voltigeant et tourbillonnant comme une auréole d'éclairs autour de son kolback, on a devant les yeux le plus étonnant des exemples qui puissent servir à distinguer la démarche de la marche. La marche, il la laisse au régiment qui suit derrière lui : il concentre, résume, exalte, en sa personne, à lui tout seul, la fierté, la grâce farouche, le courage, l'honneur, de tous ces héros qui, en attendant le jour de la gloire, traînent obscurément leurs guêtres dans les profondeurs uniformes des pelotons ; il est l'image de l'esprit militaire, le drapeau vivant : c'est le régiment, c'est la force, c'est la patrie ! Et à le voir ainsi se balancer et se déhancher au bruit des tambours qui rugissent à son commandement, on songe à ces héros d'Homère qui, au moment d'engager la bataille, sortaient des rangs et, brandissant leur lance, se fendant, faisant des moulinets terribles avec leur épée, insultaient l'ennemi et se vantaient de la victoire qu'ils allaient remporter sur lui.

La pantomime. — Le sens littéral du mot pantomime est : imitation totale, c'est-à-dire que tout y est représenté par imitation. La pantomime, c'est le langage figuré. Dans cette acception, elle diffère complètement de ce qu'on appelle le langage des signes, car les signes sont des mouvements de convention dont on se sert pour remplacer les lettres ou les idées, tandis que la pantomime consiste dans la reproduction aussi exacte que possible des mouvements expressifs que la nature produit sous l'influence de tel ou tel sentiment.

L'effet expressif de ce genre de mouvements est si vrai, si évident à tous les yeux, que la pantomime est devenue un art, et que, soit seule, soit mêlée à la danse, elle compose des spectacles où, malgré le mutisme des acteurs, l'intérêt et le plaisir peuvent être parfois aussi vifs que dans une pièce parlée.

Qu'on la prenne comme spectacle ou comme langage figuré, la pantomime est, au point de vue de l'art de la physionomie, très intéres-

sante puisque, s'appliquant à tous les états et à tous les sentiments de l'âme et de l'esprit, elle forme un dictionnaire des idées aussi complet que celui du langage parlé.

Essayer d'analyser ici les mouvements expressifs serait recommencer d'un bout à l'autre tout le travail que nous avons fait, et qui a précisément pour objet les mouvements expressifs. Nous ne pouvons donc que nous en référer à ce que nous avons dit, mais en faisant remarquer que si nos observations sont justes, on devra les voir se vérifier dans toutes les pantomimes, soit naturelles soit théâtrales, qu'on aurait occasion de voir.

La pantomime fait partie intégrante de tous les ballets ; elle se mêle aussi en grande proportion à la danse proprement dite, non seulement au théâtre, mais dans la plupart des danses de caractère, où le regard, le sourire, le geste, les mouvements du corps, sont continuellement en action pour exprimer les divers sentiments de l'âme. A part quelques écarts de faux goût ou quelques mouvements symboliques dont l'origine et parfois le sens sont inconnus, les signes y sont les mêmes que dans la nature, et la pantomime est d'autant plus vraie qu'ils sont plus naturels.

Mais par la raison que l'art cesserait d'être s'il se bornait purement et simplement à l'imitation stricte de la nature, la pantomime n'est devenue un spectacle que parce qu'elle ajoute, à la reproduction physique des mouvements expressifs, ce je ne sais quoi qui est le talent, l'âme, le sentiment, de l'artiste; puissance indéfinissable qui prend le vrai, le représente sans y rien changer, de façon à ce que tout le monde le reconnaisse du premier coup d'œil, en y donnant une évidence, une éloquence, que ce vrai n'a pas dans la nature.

La pantomime appelle d'ailleurs par elle-même une intensité beaucoup plus vive, puisqu'il faut produire par les mouvements seuls ce qu'ils expriment d'ordinaire par leur concours avec la parole, si bien qu'ici l'accessoire doit remplir le rôle du principal. Aussi l'action expressive y est-elle beaucoup plus accentuée, et si l'acteur n'est pas très habile il tombe facilement dans l'exagération. La mesure est difficile à garder et donne, soit dit en passant, la raison du ridicule de certains acteurs qui, dans des rôles parlés, se livrent à une panto-

mime aussi énergique que s'ils jouaient un rôle muet. Il ne faut pas perdre de vue que, dans l'homme qui parle, la mimique n'est qu'un accompagnement de la parole, et qu'alors elle doit se réduire de façon à ne jamais la dominer.

Au contraire, la pantomime muette, lorsqu'elle est exécutée avec talent, nous présente un tableau visible et mouvant qui peut arriver à des effets plus extraordinaires que ceux même de la parole.

Dans les ballets, les convenances et les nécessités du genre ôtent beaucoup de moyens à la pantomime et y imposent beaucoup de modifications. L'obligation de suivre la mesure musicale, les conditions de durée ou de développement des pas et des attitudes, et aussi les traditions ou les inspirations personnelles des danseurs, y introduisent plusieurs éléments étrangers à la mimique naturelle. C'est dans la pantomime pure qu'il faut observer ce grand moyen d'expression.

Les anciens, dans leurs immenses théâtres, avaient poussé la pantomime à un haut degré de perfection : malheureusement il en est de cela comme de la danse, qui ne se transmet que par tradition et, ne s'enseignant que par imitation, ne laisse aucun document écrit qui permette de la reproduire ; il n'en reste d'autre trace que les appréciations des contemporains.

On peut, vu le caractère immuable de l'âme et du corps humains, tenir pour certain que les mêmes moyens ont dû être employés dans tous les temps pour exprimer les mêmes sentiments, mais il y a dans la mimique une part de signes de convention qui ont dû varier selon le temps et sur lesquels on ne peut rien savoir de positif. Autant cependant qu'on peut présumer, la mimique actuelle de nos théâtres aurait pour lieu d'origine l'Italie, d'où l'on est autorisé à penser que, les Italiens l'ayant probablement reçue des Romains et des Grecs, la nôtre s'y rapporterait aussi par cet intermédiaire.

Quoi qu'il en soit il est certain que la pantomime, soit naturelle soit théâtrale, est en rapport très étroit d'analogie avec la langue de chaque peuple, c'est-à-dire qu'elle en a les principaux caractères. Elle est claire, analytique, sobre, chez les Français ; vive, colorée, exagérée, chez l'Italien ; nous avons pu voir à Paris des sauvages, des nègres d'Afrique, qui, avec des contorsions et des grimaces de possédés, nous montraient des pantomimes aussi sauvages qu'eux-mêmes.

Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire en ce genre, ce sont les mimes anglais. Je dois avouer que nul spectacle au monde ne m'impressionne autant que leur jeu ; et quand je vois le rire épileptique qu'ils soulèvent à tout instant dans la salle, je crois que mon sentiment n'a rien d'exagéré. Avec des coups, des chutes, des sauts et des grimaces, ces gens-là prennent deux ou trois mille hommes à la fois et les secouent à les briser, à leur faire éclater la poitrine, à force de rire. Et ce n'est pas seulement dans le burlesque qu'ils produisent de pareils effets : au moment où on s'y attend le moins, sans transition, sans raison, cette effroyable gaîté tombe tout à coup, et les mêmes acteurs, devenus spectres, nous jouent des scènes lugubres : c'est le délire de l'horreur, qui nous épouvante, qui nous glace jusqu'aux moelles. Le génie du peuple anglais est là tout entier, âpre, énergique, aigu et froid comme l'acier, sombre comme la tempête et la mort, profondément humain : Shakspeare, enfin, qui demeurera toujours comme l'incarnation la plus étonnante d'une nation dans un homme.

Pour donner une idée de la puissance d'expression qu'un homme intelligent peut tirer de la pantomime, je rapporterai ici un fait dont a été témoin un de mes amis. Dans une ville de province où il a séjourné quelque temps, il rencontra un homme qui y occupait d'ailleurs une position grave, et qui, ayant beaucoup fréquenté les artistes et les comédiens, avait appris à leur école des scènes de divers caractères. Entre autres il exécutait celle-ci :

Il s'asseyait, paraissait tomber dans la rêverie, puis, comme un homme qui rassemble des souvenirs agréables, il souriait d'abord vaguement. Par degrés, sa figure s'épanouissait, le rire se développait, augmentait, éclatait enfin avec tant d'expansion et de puissance, que tous les assistants étaient pris de fou rire. Mais, tout à coup, il s'arrêtait, comme si une idée différente fût venue troubler sa gaîté ; son visage devenait sérieux, puis mélancolique, puis sombre ; bientôt les signes de la douleur commençaient à le contracter, ses lèvres se serraient, sa respiration devenait pénible, saccadée : des sanglots, d'abord contenus, finissaient par soulever sa poitrine ; il portait la main à son front, saisissait ses cheveux, renversait la tête ; enfin, dans un élan suprême de désespoir, un cri et un flot de larmes partaient à la fois, et cette scène muette était si déchi-

rante, que personne ne pouvait s'empêcher de pleurer aussi. Et il n'avait pas prononcé une parole.

Dans un autre genre, je puis rapporter une expérience qui m'est personnelle. Je suis rentré un jour chez moi tout bouleversé, pour avoir vu dans la rue un de ces tableaux que la misère nous présente, hélas ! trop souvent. Celui-là avait quelque chose de poignant, qui tenait uniquement à une pantomime : mais quelle pantomime !

Une femme aveugle était à genoux, assise sur ses talons. A côté d'elle, un petit garçon et une petite fille, serrés l'un contre l'autre comme de petites bêtes sauvages, me regardaient de côté en baissant la tête.

La mère, elle, ne parlait pas, ne remuait pas : mais, et c'est ce qui vous traversait le cœur de part en part comme un grand coup de lance, elle avait la tête renversée en arrière, les bras écartés, les deux mains ouvertes et tendues. C'était la détresse, le désespoir, dans une pose de douleur éperdue, et qui semblait dire :

— Voyez, je suis aveugle, j'ai deux enfants à nourrir : ce n'est pas assez d'une main pour mendier, je vous tends les deux mains !

Je ne me souviens pas qu'aucun drame ou aucune tragédie m'ait jamais remué comme ce geste, et pourtant cette aveugle ne différait des autres que par ces deux mains tendues à la fois.

Les tragédiens aussi font des gestes de ce genre, bien plus violents, bien plus pathétiques ; les ténors d'opéra ont une mimique encore plus déchirante : mais le tout n'est pas de savoir faire des gestes, il faut encore savoir les faire à propos.

Cette femme faisait son geste à propos, parce qu'il était en situation.

La danse. — De même que la pantomime, la danse, après n'avoir été d'abord qu'un ensemble de mouvements expressifs, naturels, est devenue un art, et on en a fait un spectacle. Arrivée au point où nous la voyons aujourd'hui sur nos théâtres, elle semble, encore plus que la pantomime, s'être éloignée de la nature pour se porter vers la convention. Cependant pour peu qu'on y réfléchisse on est conduit à croire que l'écart ne doit pas être si grand.

Sans doute les principes et les procédés d'école ont une grande

influence sur les arts, mais non pas également sur tous. Ainsi ils en ont beaucoup sur la musique, où tout est arbitraire sauf les règles de l'harmonie; sur la peinture, où les procédés et les effets de convention peuvent varier à l'infini; déjà moins sur l'architecture, qui est un art raisonné, soumis aux lois de la nécessité et de la convenance; encore moins dans la sculpture, qui est obligée de se contenir dans les limites infranchissables de la forme du modèle. Dans la pantomime et dans la danse, l'imitation et l'expression n'ont plus de procédés intermédiaires, elles sont produites par la figure elle-même.

Or, comme la figure humaine ne change pas, comme le fond de l'âme humaine ne change pas, loin de nous imaginer tout d'abord que notre danse de théâtre n'a aucun rapport avec celle des anciens, je serais plutôt porté à croire que, si on pouvait ressusciter d'un coup de baguette une fête de Néron ou de Cléopâtre, on serait étonné de sa ressemblance avec nos ballets d'opéra.

On n'en peut guère douter quand on considère combien l'imitation et la tradition ont de puissance sur les hommes, et qu'on voit, par exemple, avec quelle exactitude les rites, les cérémonies, les costumes, et jusqu'aux chants, se sont transmis depuis les temps les plus reculés, de religions en religions, à mesure qu'elles sont venues tour à tour prendre le gouvernement des âmes. Je crois donc que la danse est de tous les arts celui qui, à part les modifications superficielles du costume et de la mode, a le mieux conservé son caractère primitif.

Après ce que nous venons de dire de la pantomime, nous n'avons pas à revenir sur le concours presque indispensable qu'elle apporte à la danse. Nous ne nous occuperons donc que de la danse elle-même, prise dans ses principaux mouvements et dans ses principales expressions. Ce n'est pas à dire que nous fermerons les yeux sur la mimique naturelle et nécessaire qui accompagne certaines danses de caractère, car toute danse a son expression, d'autant plus accentuée que le peuple est plus primitif ou plus passionné.

Il n'est pas nécessaire d'insister pour rappeler quel rôle considérable la danse remplit dans la vie des sociétés. Sur la plus grande partie de la terre, à l'heure où nous sommes, elle est à la fois une tradition, une institution et un rite religieux, pour des peuples entiers;

elle est le symbole et le prologue de la guerre, des migrations, des grandes chasses ; elle solennise les fêtes des dieux, les périodes mémorables du temps, les saisons de l'année, la mémoire des héros ; elle célèbre les grands événements de l'existence : la naissance, la puberté, le mariage, la mort. Dans toutes ces manifestations, une mesure et un rythme sacramentels, des mouvements uniformes, des évolutions minutieusement observées, règlent les pas, les gestes et jusqu'à l'expression du visage, et parfois c'est la peuplade tout entière qui danse de la sorte, sans que, depuis des siècles, pas un des danseurs y ait jamais rien changé.

Si nous comparons ces danses à celles des peuples civilisés et surtout aux nôtres, il semble au premier abord qu'elles n'aient entre elles rien de comparable. Mais à mesure qu'on y réfléchit et qu'on parcourt par la pensée les pays qui nous environnent, puis les contrées de l'Europe plus éloignées de nous, et enfin, au delà des mers, ces mondes nouveaux où la colonisation a établi des sociétés aussi civilisées que les nôtres, on voit par degrés les multitudes humaines osciller, bouillonner comme les flots de la mer, et prendre peu à peu une espèce de branle qui s'accentue, s'anime, part, et une rumeur immense, mêlée aux sons lointains des instruments et des voix, semble s'élever de tous les points de la terre pour arriver jusqu'à nous. On danse !

On danse partout. Le cavalier parisien, tourbillonnant dans un salon avec une valseuse éperdue, enivrée, comme lui-même, n'est-il pas aussi étroitement saisi, aussi souverainement dominé par la nature, que cette Espagnole qui se déhanche à Séville, que cette almée qui se tord à Bénarès, que ce nègre qui se contorsionne à Cuba, que ce derviche qui, dans quelque marabout de l'Égypte ou de l'Algérie, tournoie pendant des heures jusqu'à ce que le vertige le terrasse? Le même besoin les pousse, la même puissance les contraint, les emporte, les excite, les réduisant au même niveau et les forçant à exécuter en cadence certains mouvements, à prendre certaines poses, et à le faire en troupe, et à se réjouir de cela, et à s'y passionner.

Il y a donc dans la danse quelque chose de bien autrement grave que le plaisir : il y a une nécessité vitale. Selon toute apparence, la somme d'activité physique que comportent les besoins de la vie

n'aurait pas suffi à l'homme primitif, et la nature lui aura inspiré l'instinct de la danse pour y suppléer. Dans les conditions d'isolement, de défiance et d'égoïsme, où vivent nécessairement les peuples chasseurs ou nomades, il n'y aurait jamais eu de rapprochements entre des tribus qui ne pouvaient avoir que des intérêts opposés. La danse seule pouvait les réunir, non seulement parce que c'est un plaisir, mais parce que c'est un plaisir où on n'a pas besoin de parler.

Il est infiniment probable que les hommes de ce temps-là n'avaient pas de langue uniforme et que chaque tribu parlait son jargon à part, et ce fut une raison pour attirer les hommes à ces fêtes où ils trouvaient à se mêler ensemble quoique étrangers ; le penchant à la sociabilité, un de nos instincts essentiels, y trouvait satisfaction. Entre gens ne pouvant converser entre eux, la pantomime dut s'établir tout de suite pour suppléer au langage : c'est ce qui fait voir comment, par la nature des choses, elle dut dès l'origine se mêler avec la danse.

Voilà donc les hommes rapprochés par un besoin dont ils vont faire un plaisir, qui met les deux sexes en présence, unit leurs mains, enlace leurs corps, et les entraîne tout palpitants dans l'ivresse de la force et de la vie. Le caractère dominant de la danse s'établit ainsi de lui-même : la danse sera l'art de plaire, c'est-à-dire de se montrer beau, fort, léger, rapide ; de se faire voir, de s'étaler, de développer ses formes et ses mouvements, de contraster, par des oppositions continuelles, la grâce avec la force, la langueur avec l'enthousiasme.

De cette origine fondamentale sont dérivées les danses religieuses, guerrières et enfin toutes les danses symboliques établies pour célébrer les faits périodiques ou les événements mémorables. Les danses de caractère, qui subsistent encore dans toutes les contrées de l'Europe, sont la suite et probablement la reproduction très exacte des anciennes danses symboliques, car rien ne se conserve mieux parmi les hommes que ce qui se transmet par tradition et par imitation.

Quoi qu'il en soit, considérée au point de vue de la physionomie, la danse met à la fois en mouvement la figure tout entière et ce que j'appellerai, faute de mieux, les esprits animaux. Ce n'est pas

un exercice purement physique, ce n'est pas non plus une jouissance intellectuelle : c'est un plaisir vital qui, en appelant un déploiement rapide et violent de force, de respiration et de circulation, donne au corps ce que l'enthousiasme donne à l'âme. Dans ces pas rapides qui semblent supprimer le temps et l'espace, dans ces sauts élastiques où il se délivre pour un instant des lois de la pesanteur, le danseur se sent presque planer entre ciel et terre. Que si de plus il tourne sur lui-même par ce mouvement de valse qu'on retrouve dans toutes les danses, c'est l'ivresse du vertige. Ajoutez à cela le rythme et la régularité des mouvements, le charme de la musique, et si vous mettez en présence de jeunes hommes et de jeunes filles, qu'ils se prennent les mains, qu'ils s'étreignent flanc contre flanc et joue contre joue, vous verrez se succéder et se développer devant vous, en mouvements et en attitudes, tout ce que la figure humaine peut exprimer de grâce, de force, de beauté.

Nous ne pouvons entreprendre d'analyser ici les expressions diverses de la danse ; encore moins songer à décrire les innombrables espèces de danse en usage chez les différents peuples. Chacun a sa danse nationale, qui se modifie d'ailleurs selon la classe, selon les mœurs. Mais en général on observe un rapport très marqué entre le génie propre de chaque peuple et le caractère de sa danse. Tout le monde a vu danser la gigue anglaise, le fandango espagnol, la bourrée d'Auvergne, le menuet français, et il n'y a pas à insister pour rappeler combien les mouvements, les poses, la figure et la nationalité, des danseurs, forment un ensemble où tout se tient, se lie et s'appelle.

Chez nous, à part quelques danses pornographiques qui de leur nature sont plutôt des écarts individuels de moralité que de véritables danses de caractère, la danse ostensible tend à devenir de plus en plus insignifiante, surtout dans les classes élevées. Mais chez les peuples sauvages, barbares ou corrompus, elle a gardé une précision et une intensité d'expression extraordinaires, ainsi qu'on en peut juger par ce que les voyageurs en racontent et par ce que nous avons pu voir à Paris, où nous avons vu des danseurs de toutes les parties du globe, et jusqu'à des Peaux Rouges. C'est la volupté qui sert de thème à ces danses, la religion aussi : tout le monde connaît, au moins de réputation, la danse des almées et des bayadères, aussi

bien que les contorsions vertigineuses des derviches tourneurs, des nègres et des Aïssaouas.

Rappelons enfin, pour terminer, que la danse, bien qu'affectée ordinairement à la joie, au triomphe, au culte, est souvent pratiquée dans les cérémonies funèbres, dans les événements calamiteux, et qu'elle peut prendre alors, comme les autres mouvements d'expression, un caractère élégiaque ou tragique. Sa grammaire est la même que celle du geste, de l'attitude, de la démarche et enfin, des traits du visage, puisqu'elle n'est en définitive que la réunion de tous ces moyens, avec une marche plus ou moins rapide, plus ou moins aérienne.

Le salut. — Parmi les actions expressives que nous avons à décrire, le salut est la plus fréquente. Avec des milliers de nuances qui vont depuis le geste imperceptible jusqu'aux cérémonies les plus exagérées, cet acte s'exécute autant de fois que nous rencontrons ou que nous abordons, soit une personne de notre connaissance, soit quelque personnage considérable. Il joue donc dans la vie un rôle de tous les instants.

Le salut est d'obligation, même entre inconnus, devant les maîtres de la maison où on se trouve, devant les personnes qu'un de nos amis, marchant avec nous dans la rue, salue au passage. Dans presque tout le monde civilisé, sauf peut-être dans les pays protestants, les hommes se découvrent et les femmes se signent ou s'agenouillent quand passe un enterrement. Chez les peuples catholiques, on salue le Saint-Sacrement et, au moins en France, les décrets sur les honneurs et préséances prescrivent aux postes militaires de prendre les armes sur son passage ; dans les processions, les troupes doivent l'escorte.

Les fêtes nationales, les visites des souverains ou des chefs supérieurs, sont marquées par des prises d'armes, par des défilés, où les manœuvres et les mouvements ne sont au fond que d'immenses saluts collectifs adressés au héros de la fête. Dans la marine, lorsque le chef de l'État ou quelque souverain vient à bord d'une escadre, les équipages sont debout sur les vergues et poussent trois houras en son honneur. Dans les religions, l'entrée des temples, la tenue, les attitudes, les gestes et parfois le costume même, des prêtres et des fidèles, sont réglés par des lois précises. Partout où la tyrannie ne violente pas la liberté de con-

science, le même respect environne les signes ou emblêmes de la religion.

Indépendamment des actes solennels ainsi exécutés par les hommes rassemblés en cérémonie, il y a tout un système de pratiques solennelles usitées pour appuyer et pour développer l'expression du sentiment qu'il s'agit de manifester : tels sont chez nous le son des cloches, les salves d'artillerie ou de mousqueterie, la musique, les drapeaux, les bannières, les tentures, toutes démonstrations qui sont au fond un développement et une exagération du bruit, des acclamations, de l'animation et de la joie, qu'il s'agit de faire éclater en l'honneur de l'arrivant.

Avec moins de solennité, le salut individuel n'est ni moins considérable ni moins intéressant. S'il a moins de pompe et d'éclat, il est beaucoup plus expressif ; il peut marquer tous les degrés et toutes les variétés de relations entre les hommes ; il exprime la disposition du moment, il donne à l'abord l'impulsion qui convient selon le cas, et dans plus d'une affaire où se débattent des intérêts opposés, le salut d'arrivée ou de départ des adversaires est souvent plus éloquent que maint exorde et que mainte péroraison.

La tête et les mains sont les deux principaux agents du salut. Chez la plupart des peuples civilisés modernes le salut se fait par une inclination plus ou moins accentuée de la tête et du corps. Pour ce qui est de la coiffure, bien que l'usage le plus général soit de se découvrir pour saluer, il est des peuples, comme les Orientaux, par exemple, qui ne le font point, parce que leur coiffure est fixée, et alors ôter leur coiffure serait, pour eux comme pour nous, se déshabiller. Cette différence de coiffure explique la différence de salut ; elle explique aussi pourquoi les Juifs, peuple d'origine orientale, gardent leur chapeau sur la tête dans leurs synagogues, et comment cette pratique, qui serait dans nos églises une impiété et une insolence, est dans leurs temples un signe de respect. Mais tous les peuples civilisés qui portent une coiffure mobile sont d'accord pour se découvrir dans le salut. Chez nous aussi les militaires sous les armes ou en tenue ne se découvrent pas et se bornent, soit à élever la main à la hauteur de la visière, soit à faire le salut des armes avec le sabre ou le fusil.

Chez les peuples plus ou moins barbares du reste du monde, l'in-

clination de la tête et du corps est aussi le caractère dominant du salut. Les mahométans portent leur propre main à la tête, ou bien prennent la main de la personne qu'ils saluent et la placent sur leur front. En Chine, où le cérémonial est porté à un point incroyable de minutie, les formalités du salut ont des degrés sans nombre à proportion de la dignité des personnes et des circonstances de la rencontre, mais les inclinations de la tête et les gestes de la main forment la plus grande partie de la mimique.

En dehors des grands groupes humains que nous venons de parcourir, on trouverait chez les sauvages et chez les barbares toute espèce de saluts plus ou moins grotesques comme, par exemple, celui des Polynésiens, qui se frottent rudement nez contre nez pour se faire fête : mais malgré ces variétés, qui sont plutôt du ressort de l'ethnologie, il n'en reste pas moins que la tête et les mains sont, pour l'immense majorité du genre humain, les deux principaux agents du salut.

C'est qu'en effet il y a là un symbolisme instinctif : on porte la tête en avant, on la découvre, on la touche de la main, parce qu'elle est la partie la plus saillante, la plus élevée, la plus noble, la plus importante ; parce qu'elle est le siège de la pensée, des sens, de la parole enfin, l'instrument par excellence de cette vie de relation qui nous met en communication avec le monde extérieur ; et quand il s'agit d'un de nos semblables, notre empressement à l'aborder ou à l'accueillir se marque ainsi par un mouvement tout naturel.

Le sentiment du respect, les règles de la hiérarchie, se développant avec le progrès des sociétés, sont probablement l'origine de l'inclination plus ou moins accentuée qui accompagne souvent le salut de la tête. Cette inclination, dont l'effet est de faire paraître le corps moins élevé à proportion qu'il se courbe davantage, est encore un symbolisme naturel : on veut se faire petit, on se subordonne, on rend hommage à un caractère ou à un pouvoir supérieur. Et de fait, dans tous les temps et dans tous les pays, l'abaissement du corps a toujours été le signe reconnu du respect : partout, l'esclave s'est prosterné devant son maître, le sujet, devant son souverain, le croyant, devant son Dieu. Ce mouvement est si naturel que les animaux mêmes l'exécutent pour marquer leur

soumission : les chiens domestiques, les animaux féroces apprivoisés ou captifs, nous le font voir tous les jours.

Enfin les mains, qui dans le cours de la vie sont continuellement en action pour exprimer les sentiments de l'âme, ne pouvaient rester muettes quand le corps parle : elles entrent donc en scène, et soit en s'écartant avec grâce, soit en s'élevant vers le front ou en se rapprochant du cœur, elles ajoutent au symbolisme général de la tête et du corps l'expression plus précise et plus détaillée du geste.

Mais ce n'était pas assez : le rôle de la main ne pouvait se réduire à si peu de chose, quand on songe à ce qu'il a d'importance dans les mouvements d'expression en général ; et l'usage de se donner la main, de tout temps pratiqué chez les peuples d'origine saxonne, s'est depuis plusieurs années établi dans les mœurs de l'Europe. Bien avant ce temps, d'ailleurs, l'usage de baiser la main aux personnes royales et aux dames était en honneur chez les peuples policés, et il se maintient dans les hautes classes, tandis qu'il reste encore, dans les classes moyenne et inférieure, réservé aux effusions de certains attendrissements intimes. Mais la poignée de main, plus ou moins accentuée, plus ou moins familière, est désormais établie dans nos mœurs. Entre amis ou camarades, elle remplace le salut du chapeau ; entre personnes moins liées, elle l'accompagne. Dans la plupart des salons elle succède au salut qu'on fait en entrant, et on va donner la main à presque toutes les personnes qu'on connaît, même aux dames, même aux jeunes filles.

Enfin il y a un mouvement accessoire qui était autrefois en usage et qui a disparu : c'était de reculer le pied gauche en le traînant à mesure qu'on s'inclinait. Maintenant au contraire on rassemble les pieds avec une espèce d'affectation, et planté droit devant la personne qu'on salue, on ramène les deux bras tout raides devant soi, en tenant son chapeau à deux mains, et on incline vivement la tête. Quant aux femmes, elles saluent toujours à peu près de la même façon, soit par une inclination de tête plus ou moins gracieuse, soit avec une légère révérence.

Comme tous les usages du monde, le salut a subi les capri-

ces de la mode, et cela chez les autres peuples aussi bien que chez nous. Le salut du chapeau, la façon de donner la main, ont varié suivant le temps. Mais malgré l'apparente insignifiance des signes qui, chez les Européens, le constituent, le salut n'en a pas moins toujours marqué assez bien le cours des idées du moment tout en gardant quelque chose du caractère particulier de la nation où il est en usage.

On peut donc dire que le salut est l'expression exacte du degré de calme des esprits, d'union ou de division, d'ordre ou de tumulte de la société, et qu'en général il exprime le défaut dominant ou la qualité affectée par les gens qui suivent la mode. De plus, la politesse pouvant être justement prise pour mesure du degré de la bienveillance courante, je ne crois pas me tromper en avançant que l'union et la concorde entre les citoyens d'un même pays ou même de pays différents se peuvent juger d'après le plus ou moins de grâce ou de politesse qu'ils mettent à se saluer. Pour ma part, au moins, et d'après les observations que j'ai eu le malheur d'avoir pu faire dans nos époques de troubles, je tiens que la mauvaise tenue et la grossièreté de manières prennent un épanouissement subit aussitôt qu'une révolution a eu lieu, et qu'à mesure que l'ordre se rétablit, les « citoyens » deviennent plus propres, moins mal élevés, et saluent plus poliment.

Ce que nous voyons des circonstances se retrouve dans les nationalités. Le salut, cela est certain, emprunte quelque chose du caractère de chaque peuple. Le salut de l'Anglais est raide et accentué ; celui de l'Espagnol, lent et grave ; celui de l'Italien, vif et empressé ; celui de l'Américain, sommaire.

Ainsi de la manière de donner la main. Là les Anglais ont la palme : leur poignée de main est énergique et loyale ; celle des Suédois est aussi pleine de cordialité. En un mot, on trouve dans cette action éminemment expressive une espèce d'accent national fort intéressant à observer, sans préjudice du plaisir qu'on éprouve d'ailleurs à serrer la main d'un honnête homme, à quelque nation qu'il appartienne.

D'une manière plus générale enfin, le salut, comme toutes les actions expressives, peut devenir pour l'observateur un in-

dice physionomique de la plus grande valeur. Saluer timidement, gauchement, arrogamment, bêtement, avec grâce, avec dignité, avec modestie, voilà autant de renseignements sûrs, de notes précises, sur le caractère, l'éducation, la condition, et même sur l'intelligence et la moralité d'une personne. Pour la manière de donner la main, on peut dire qu'il en est de même, en ajoutant que l'état actuel de l'âme, la pensée qui va éclater ou se dissimule, le sentiment qui agite le cœur, s'y marque toujours et peut parfois s'y trahir.

Le baiser. — Le baiser est tantôt un témoignage d'affection, tantôt une marque de respect. Quelle que soit l'intention qui l'inspire, il comporte un nombre de nuances aussi infini que celui des sentiments humains, et depuis le baiser de l'enfant jusqu'au baiser de Roméo et de Juliette, depuis l'humble médaille de cuivre que la dévote applique à ses lèvres, jusqu'à la relique de saint que le pèlerin embrasse à genoux, on peut dire que les affections les plus tendres et les plus élevées de l'âme ont dans le baiser leur expression suprême.

La conformation de la bouche, sa situation au-dessous des yeux, son rôle direct dans la parole et dans la respiration, font de cette partie un lieu d'élection, où il semble que l'âme elle-même passe et repasse avec le souffle de la vie.

Le jour où, pour la première fois, deux êtres humains se sont trouvés en présence, un mouvement instinctif a rapproché leurs lèvres, et tandis que, croisant leurs regards, mêlant leur souffle, ils s'enlaçaient l'un l'autre de leurs bras, leurs cœurs se sont unis dans un symbole inspiré par la nature.

Des lois plus générales et plus profondes ont d'ailleurs amené sur la scène de la vie cette action si universelle, si variée, si puissante dans son expression. Après les écrivains et les artistes, qui en ont fait le sujet de tant de poèmes et de tableaux, les savants en ont étudié l'essence et les modes. Ils ont pu arriver à découvrir et à démontrer que le baiser se relie par son symbolisme propre à la loi de symétrie des corps organisés et à celle du dualisme sexuel. Si bien que, là comme en tant d'autres actes de sa vie de relation, en croyant suivre les mouvements de son cœur, l'homme ne fait qu'exécuter, sur un plan tracé d'avance, les ordres de la nature : ici encore il s'agite et Dieu le mène.

Voici en effet ce qu'a dit M. Agassiz, un des savants les plus illustres et les plus sincères du siècle, dans une leçon qu'il a faite, à l'Université de Cambridge, aux États-Unis, sur le baiser :

« Si l'on prend un animal isolé, soit qu'on le considère de haut en bas, soit qu'on le considère d'un côté à l'autre, on voit que toutes ses parties se balancent entre elles comme étendue, comme volume, comme lignes. Par exemple, à la tête, qui est petite, s'oppose la croupe, qui est grosse ; la poitrine est bombée, les reins sont creux ; les jambes sont longues, les bras sont courts ; certaines parties rentrent, certaines autres font saillie, etc.

» Cette opposition harmonique qui existe dans l'individu isolé va se doubler lorsque deux individus semblables se trouveront en présence. S'ils se rapprochent en se faisant face, leurs deux symétries se reproduiront à distance sur chacun d'eux, si bien que chacun sera un reflet de l'autre. Mais s'ils s'abordent, si leurs regards se croisent, si leurs pieds s'avancent, s'ils se tendent les mains, s'ils ouvrent les bras, les rapports de toute espèce qui étaient demeurés jusque-là entre eux, à l'état de simple tendance, vont s'accentuer, s'animer, et s'élancer enfin les uns vers les autres avec une énergie toujours croissante à mesure que le rapprochement se resserrera.

» Que si les sexes sont différents, les affinités et les homologies vont s'attirer avec un élan plus ardent encore, puisque le dualisme sexuel est le plus profond, le plus général et le plus absolu, des rapports qui unissent entre eux les êtres vivants. Attrait d'autant plus infaillible que le sexe n'ôte rien aux caractères généraux de l'espèce, qu'ils se retrouvent dans le corps du mâle et de la femelle, et que, loin d'en diminuer l'opposition et le relief, la différence de sexe ne fait qu'y ajouter le prestige et l'enthousiasme de l'amour.

» Cette loi régit les rapports des deux sexes à tous les degrés de la hiérarchie animale ; elle est vraie de toutes les espèces, depuis l'infusoire invisible jusqu'aux animaux les plus parfaits, mais vraie d'une vérité qui grandit, foisonne et s'élève à mesure qu'on monte vers le sommet de la création, qui est l'homme.

» Dans l'immense clavier de la passion humaine, il n'est pas une gamme, une note, un ton, qui ne se trouvent exprimés, isolément et à la plus haute puissance, dans le mode d'amour propre à chaque type. Mais l'amour humain rassemble et reproduit en un seul accord

cette symphonie universelle, et c'est dans son expression la plus noble, dans celle où les corps peuvent rester chastes et les âmes pures, c'est dans le baiser de l'homme et de la femme, que le Créateur a voulu manifester la loi du dualisme sexuel, comme s'il avait voulu faire entendre qu'en séparant les deux êtres les plus parfaits de la nature, c'était pour les jeter dans les bras l'un de l'autre en témoignage de la loi suprême qui gouverne la vie. »

Rien de plus touchant et de plus respectable que ce savant célébrant en style presque lyrique la poésie de la nature. Nous ne sommes pourtant pas ici dans le domaine tant insulté de la métaphysique, nous sommes en pleine science, en pleine physiologie : vous voyez bien, quoi qu'en puissent dire nos écrivains soi-disant naturalistes, qu'on peut trouver dans la nature autre chose que de l'ordure à brasser.

Les passages que nous venons de citer donnent du baiser une véritable théorie qui nous dispense d'insister sur le rôle de cette action expressive. Par une réserve qui s'impose d'elle-même, nous nous bornerons à indiquer seulement la fonction du baiser dans l'amour et dans la volupté, laissant à l'imagination de chacun la liberté de se donner carrière.

Il nous semble que le baiser primitif a dû être le baiser d'affection, et que c'est par dérivation que les hommes en sont venus à l'employer comme marque de respect. Sous sa première forme il est resté un des signes les plus fréquents et les plus universels de la sympathie à tous ses degrés. Entre le premier baiser qu'une mère donne à son enfant naissant, et le dernier adieu qu'elle déposera un jour sur les lèvres glacées de son époux mort, on peut dire que chacune des affections, chacune des heures de l'existence, est marquée par des baisers. Ce n'est pas seulement la joie qui les donne; la douleur aussi les reçoit, les implore, comme une des consolations les plus douces pour un cœur blessé. Et si l'on pouvait compter d'un bout à l'autre de la vie le nombre de ceux que nous avons donnés, on serait dans l'admiration des trésors que nos lèvres ont ainsi répandus.

Le baiser de respect ou de vénération n'est pas moins expressif et moins varié que celui d'affection. Il s'adresse aux personnes que leur âge ou leur position élevée recommande au res-

pect ; il se pratique aussi pour marquer un sentiment religieux ou le culte d'un souvenir. On baise le front d'une mère, d'un père, d'un aïeul, d'un malheureux ou d'un malade. Les mourants reçoivent un baiser de Dieu, quand on approche le crucifix de leurs lèvres. Dans la prière, dans la douleur, dans le danger, dans toutes les heures d'angoisse de la vie, on baise des objets consacrés par la religion ou par le souvenir : c'est le chapelet de la pauvre paysanne ; c'est la médaille que le marin porte à son cou et que sa mère lui a mise lorsqu'il s'est embarqué ; c'est la dernière fleur qu'« elle » aura respirée avant de mourir : c'est un ruban, un cheveu, un rien ; et l'âme, attachée à ce débris du passé, semble s'y appliquer tout entière dans l'étreinte du baiser qu'elle y dépose.

Quelque variée que soit cette caresse, et bien que l'application des lèvres en soit le mouvement essentiel, on peut dire que, sauf un très petit nombre d'exceptions, le baiser est toujours accompagné soit d'une pression réciproque des deux mains, soit d'un embrassement des épaules ou du cou : ce n'est que dans les cas d'extrême réserve ou de timidité que le baiser se donne sans que les mains interviennent.

Les divers mouvements dont on l'accompagne marquent avec beaucoup de délicatesse et d'énergie les degrés des sentiments qu'il doit exprimer. Lorsqu'il s'agit de se saluer d'une façon particulièrement affectueuse, dans une de ces conjonctures moyennes de la vie telles qu'un adieu à terme rapproché ; si ce sont des parents qui se visitent, un enfant qui vient embrasser son père ou sa mère, on baise les joues. Quelquefois même, surtout d'homme à homme, on se borne à les appliquer l'une après l'autre sur celles de l'autre personne : c'est ainsi que les prêtres se donnent le baiser de paix dans certaines cérémonies et qu'ils le pratiquent dans leurs rapports de politesse entre eux.

Le baiser sur la bouche est beaucoup moins en usage chez les peuples catholiques. Chez nous, les militaires seuls, parmi les hommes, s'embrassent sur la bouche : c'est une règle qui marque à leurs yeux la confraternité des armes ; à part cette exception, on n'embrasse guère ainsi que les petits enfants, qui eux-mêmes, obéissant mieux que nous aux instincts naturels, viennent chercher le baiser à la source d'où ils le versent eux-mêmes. En Angleterre

et en général dans les pays saxons, le baiser sur la bouche est beaucoup plus en usage, et une jeune fille peut très bien le donner à un homme sans manquer aux convenances. Chez nous on le réserve pour des occasions beaucoup plus tendres, et il est considéré comme une faveur amoureuse, quand on ne le blâme pas comme une faiblesse coupable.

En dehors de cette caresse réservée, le baiser se donne, avec des nuances qui vont du plus parfait respect à la tendresse la plus vive, sur le front, sur les joues, sur le cou, sur les mains. Il peut s'étendre de proche en proche à peu près indéfiniment, mais au delà du cou et des mains nous n'avons pas à le suivre, parce qu'il entre alors dans un ordre de manifestations qui n'est plus de notre sujet.

Quoi qu'il en soit, le baiser, dans les gradations infinies auxquelles il se prête, met en jeu toute la figure et lui imprime des mouvements d'autant plus gracieux qu'ils sont doubles. C'est une expression où deux concertants au moins sont nécessaires pour que l'effet soit produit, et, comme dans le duo musical, le contraste et l'harmonie s'y trouvent réunis pour rendre plus touchant l'accord de l'ensemble. On peut donc dire que le baiser est le mouvement sympathique par excellence, puisqu'il est le seul qui exige le concours de deux personnes. Sans doute il est des cas de surprise, de violence, d'indifférence, où le baiser qu'on donne est subi et n'est pas rendu, mais c'est alors un baiser unilatéral, pourrait-on dire, et qui, s'il ne parvient pas à rompre la glace, doit être relégué jusqu'à nouvel ordre dans la catégorie de ces baisers de vénération qu'on donne à la statue insensible d'un dieu. Et puis, les dieux ne restant pas éternellement insensibles, surtout quand ils sont faits de chair humaine, il arrive parfois que le baiser unilatéral perd son caractère pour passer dans une condition plus favorable, et il rentre alors dans le droit commun de la sympathie mutuelle et partagée.

Les mouvements du baiser sont un accord général des expressions sympathiques que nous avons analysées en détail à propos de chacune des parties de la figure. En effet, les jambes portent en avant le corps tout entier, qui s'incline dans le même sens tandis que la tête s'avance et que les bras se tendent,

que les mains s'écartent, à demi renversées, pour saisir et attirer l'être sympathique dont l'abord nous enchante. Soit que les mains seules se prennent d'une commune étreinte, soit que les bras s'enveloppent autour des épaules ou de la taille, les visages se rapprochent, les lèvres s'allongent, impatientes de s'unir, et bientôt, dans un contact d'autant plus prolongé que le sentiment affectueux est plus vif, elles font résonner cette vibration du baiser, qui ressemble à un chant d'oiseau.

Quand le baiser est particulièrement expressif, il s'accompagne d'un lent abaissement des paupières, prolongé aussi longtemps que les lèvres restent unies. Comme dans tous les sentiments profonds et doux, il semble que l'homme abaisse ses paupières pour isoler son regard de tout ce qui pourrait le distraire et pour le concentrer sans partage sur l'objet aimé qu'il tient dans ses bras. Ce mouvement, d'ailleurs caractéristique des sentiments nobles et élevés de l'âme, donne au visage une unité, une simplicité, un calme, qui rendent plus touchant l'enlacement de ces deux corps, et plus sensible l'union de ces deux cœurs.

Le baiser donne lieu à des groupements non moins intéressants lorsqu'une des deux personnes qui l'échangent est assise ou couchée.

Dans le premier cas, l'une se penche pour donner le baiser, l'autre lève ou baisse la tête suivant que la pudeur la retient ou que l'affection l'attire, et le balancement des deux figures diversement posées produit des contrastes heureux, tandis que l'accent et le caractère des mouvements font paraître avec autant de précision que de délicatesse toutes les nuances du sentiment qui les inspire.

Lorsque la personne qui reçoit le baiser est couchée, les mouvements de l'autre personne sont plus accentués et plus rapides, la pesanteur alourdissant davantage ses membres ; le renversement de la personne couchée donne à cette figure un air d'abandon qui provient de la même cause, la pesanteur lui rendant encore plus difficiles les mouvements verticaux. Dans ces conditions, la scène du baiser est beaucoup plus pathétique, soit qu'elle exprime les langueurs de l'amour heureux, soit qu'elle éclate dans un de ces transports tragiques, où la violence de la douleur nous jette sur le

corps expirant d'une amante ou d'un ami, pour lui dire un dernier adieu.

Les âges ne se marquent pas moins que les caractères dans la façon de donner et de recevoir le baiser. On peut dire que chaque âge, comme chaque sexe, a le sien. Est-il rien de plus gracieux et de plus adorablement gauche que les petits enfants, lorsqu'ils essayent leurs premiers baisers sur la bouche de leur mère ? Ils ne font pas comme nous, ils traînent les lèvres, ils tettent presque, et en même temps, avec cet instinct de la main, qui les porte à saisir tout ce qu'ils désirent et tout ce qu'ils aiment, ils nous prennent les oreilles et sourient en renversant la tête entre chaque baiser.

Les mères ont une façon de baiser leur enfant qu'un homme ne pourra jamais imiter ; les baisers de nourrice sont passés en proverbe pour le bruit qu'ils font dans le monde depuis qu'il y a des nourrices.

Le baiser de la femme et de la jeune fille est embelli d'une fleur de grâce et de timidité, expression exacte de la modestie de leur sexe. Le baiser des jeunes gens est plus hardi et s'accentue en accord avec le rôle d'initiative qui appartient à leur virilité : il paraîtrait fade, s'il était plus doux.

Les hommes graves, les matrones respectables, donnent à cette caresse un accent en rapport avec le sérieux que le temps et la lassitude de la vie imposent par degrés à leurs sentiments et aux actes par où ils les manifestent. Chez le vieillard, l'âge, les cheveux blancs, les traits effacés, les mains tremblantes, le corps qui chancelle, impriment au baiser quelque chose de solennel et de mélancolique, comme ce qu'on éprouve devant une maison en ruine. Enfin le baiser du mourant est comme la mort : sans mouvement, pâle, glacé, funèbre.

Nous n'insisterons pas longtemps sur le baiser de vénération, dont l'usage est surtout fréquent dans les pratiques religieuses, et dont le caractère distinctif est qu'en général on ne porte pas les mains sur l'objet qu'on baise. La forme de cet acte varie suivant le culte, les mœurs et le lieu.

Chez les peuples civilisés, le baisement des mains est un mode de vénération des personnages religieux ou des personnes

royales. Le baise-main est, dans plusieurs cours de l'Europe, une cérémonie d'étiquette pour marquer les époques solennelles ou les événements mémorables : elle y est la reproduction de la coutume féodale qui obligeait le vassal à baiser en signe d'hommage la main de son suzerain.

Ainsi que nous l'avons noté au sujet de la main, l'usage de baiser la main aux dames s'est conservé de nos jours dans les hautes classes de tous les pays civilisés de l'Europe, mais il n'est pas admis à l'égard des jeunes filles. Les religieuses et les prêtres baisent la main et surtout l'anneau, de leurs supérieurs.

L'inclination du corps, le geste gracieux et noble qu'on fait pour prendre la main et la porter à ses lèvres, forment un contraste charmant avec le mouvement de la personne qui tend sa main et incline la tête en souriant.

Chez les Orientaux, où les formes de l'affection et du respect sont observées avec beaucoup d'exactitude, le baisement de main varie à l'infini et se combine avec toute sorte de mouvements accessoires, qui y donnent une grande solennité. Ainsi, dans certains cas, ils baisent le sommet de la tête, ou bien la main, qu'ils placent sur leur cœur ; après quoi, portant leur propre main à leur bouche, ils la baisent. Cet exemple suffit pour faire voir quelle grâce et quelle dignité ils savent y mettre.

Le respect d'une part, la servilité de l'autre, ont amené les hommes à baiser les genoux et même les pieds de leurs semblables, lorsque le sentiment qu'on veut exprimer semble commander une humilité extraordinaire. Dans l'antiquité, les suppliants embrassaient les genoux de ceux qu'ils imploraient, et c'était là un mouvement naturel, parce que, dans la supplication véhémente, on s'agenouille devant celui qu'on supplie, les bras et la tête se trouvent à la hauteur de ses genoux : par cette loi d'attraction, qui nous porte à vouloir saisir tout ce que nous désirons, notre corps se porte en avant, nos bras enlacent les genoux de cet homme à qui nous demandons une grâce, et avec des cris et des larmes, nous les baisons. Aussi la peinture, la sculpture et l'art théâtral, n'ont-ils pas manqué de recourir à ce mouvement pour représenter des scènes pathétiques, et l'effet en

est toujours très puissant, parce qu'il nous montre, d'abord un mouvement naturel, et puis le contraste de cette figure debout, immobile, dominant de toute sa hauteur la figure du suppliant qui, rapetissé, replié sur lui-même, criant, pleurant, agité de mouvements désespérés ou abattu dans une morne stupeur, achève, à nos yeux l'image de la faiblesse écrasée par la force.

En dépit de la réserve que les mœurs modernes imposent de plus en plus à la fougue des mouvements expressifs, celui-ci est tellement naturel, que malgré tout il éclate parfois dans les situations tragiques de la vie réelle. Dans l'exercice d'une fonction sévère, j'ai vu cette scène se dérouler à mes genoux, et je m'en souviendrai jusqu'à la fin de mes jours comme d'une des plus cruelles épreuves de ma vie.

Le baiser descend plus bas encore, jusqu'aux pieds. Chez les peuples catholiques, on baise le pied du souverain Pontife ; mais, hors cette exception, cette pratique n'existe plus chez les modernes Européens. Cependant j'ai vu un jour, dans mon enfance, des matelots russes se précipiter sur les bottes de mon précepteur, pour le remercier de leur avoir donné l'adresse du consul de Russie. Je suis encore, à l'heure qu'il est, sous le coup de la stupéfaction que me causa ce spectacle. J'aime à croire que cet excès d'humilité a dû disparaître des habitudes de la marine russe, qui ne le cède en honneur et en dignité à n'importe quelle marine du globe.

Enfin, l'orgueil des hommes ne connaissant pas plus de bornes que leur bassesse, on a imaginé de rendre le baiser encore plus humble, en baisant seulement le bord de la robe ou du manteau ; enchérissant encore, on a baisé la terre à la place où les puissants avaient laissé la trace de leurs pas. Ici, le baiser devient vil comme l'âme de ceux qui le donnent, et l'abaissement du corps, l'expression humiliée des traits du visage, la dégradation d'un front souillé de poussière, laissent au spectateur de ces actes honteux un sentiment de mépris et de dégoût.

Plus bas que cela, on ne conçoit plus guère que l'abjection de ces parasites du Bas-Empire qui, lorsque le maître lançait un crachat, tendaient le pan de leur robe ou avançaient la main

pour le recevoir, afin qu'une émanation aussi précieuse n'allât pas se salir en tombant à terre.

La génuflexion. — Dans la supplication, dans l'amour, dans la prière, l'homme fléchit un genou ou les deux genoux : c'est là un mouvement si connu qu'il suffit de l'énoncer pour rappeler les sentiments qu'il exprime. La génuflexion simple est plus particulière à l'amour et à la supplication ; la génuflexion double, à la prière. Quelquefois cette dernière pose s'accentue par l'abandon des cuisses, du corps et des bras, qui se replient et s'entassent les uns sur les autres ; la tête tombe sur la poitrine. C'est la pose du désespoir, du découragement, de l'accablement ; la pose de la *Madeleine,* de la *Femme adultère*, dans des tableaux bien connus.

La génuflexion, avec tous ses degrés, a pour effet de réduire la hauteur du corps, d'en contracter les membres, de le rapprocher davantage de la terre, de le montrer succombant à la pesanteur : tous signes dont le but est de faire voir qu'on est dans un état d'accablement, qu'on s'humilie, qu'on ne se défend pas.

Mais il y a encore autre chose, c'est que, dans tous les états dépressifs comme la douleur, la crainte, le remords, la honte, les jambes perdent plus ou moins de leur force : que ces effets soient naturels ou mimés, l'homme, dans ces crises violentes de la sensibilité, les éprouve ou y a recours.

La prosternation. — La prosternation se rattache au salut, en ce qu'elle constitue aussi un mode d'expression de la sympathie ; mais c'est ici la sympathie sous une forme élevée et solennelle : la vénération.

La vénération est quelque chose de plus profond, de plus intense, que le respect : c'est un enthousiasme pour lequel il semble que le salut ne puisse suffire. En présence d'un être, humain ou divin, dont la grandeur dépasse toute proportion, l'homme, comme dans les autres actions expressives, cherche à réaliser sous une forme matérielle et par une analogie parlante le sentiment qu'il veut exprimer. Aucune parole, aucun geste, ne lui paraît à la hauteur d'un tel office : il se tait, il ne fait aucun mouvement. Mais ce n'est pas encore assez, il lui faut, par un contraste symbolique, rendre visible l'infériorité qu'il s'attribue :

il le fait en se rapprochant le plus possible de la surface du sol. Il se couche, il se prosterne, et même, pour s'effacer le plus possible, pour s'anéantir, il applique sa face contre terre, humiliant plus directement encore, par ce contact, la partie la plus noble et la plus expressive de son corps.

Cette analyse peut paraître d'abord un peu subtile et raffinée pour un acte fait, la plupart du temps, comme le salut, comme le baiser, machinalement et sans y attacher tant d'intentions savantes, d'autant que ceux qui s'y livrent le plus souvent sont des sauvages et des barbares, car nous autres Européens, nous ne nous prosternons que devant la divinité, et une fois par an, lorsque nous baisons la terre le Vendredi Saint. Mais la chose prend un grand poids lorsque nous voyons les animaux domestiques, et même ceux qui vivent dans la liberté naturelle, se servir du même moyen que nous pour exprimer leur crainte ou leur respect, et se faire le plus petits possible, ramper, se raser à terre, se prosterner enfin, devant les êtres qui les dominent ou qui les menacent.

Il y a donc dans la prosternation plus qu'un usage ou qu'une tradition arbitraire, il y a un instinct : il inspire à tous les êtres vivants des mouvements symboliques en rapport avec un sentiment, une idée, oserai-je dire, qui est la même pour tous et se traduit par les mêmes signes.

Chez nous, et encore n'est-ce que parmi les nations catholiques, la prosternation n'a lieu que dans certaines cérémonies du culte. Cependant il faut noter que, dans les ordres religieux, cette pratique est beaucoup plus fréquente.

Mais, si nous sortons d'Europe, on retrouve la prosternation, notamment chez tous les peuples orientaux, aussi usuelle que les autres modes de salut. Pour les mahométans, elle est ce qu'est pour nous la génuflexion, et il n'est pas rare de voir, sur le front des marabouts renommés pour leur sainteté, un calus large comme une pièce de cinq francs, causé par la longue pratique de la prosternation.

Quoique cet acte soit hors d'usage dans la vie civile des peuples modernes, comme, à tout prendre, il est naturel, il peut arriver que dans les conjonctures où l'émotion est portée

à la plus extrême violence, une personne se prosterne pour exprimer un désespoir, un remords affreux, pour implorer la pitié ou le pardon. La rareté de ce mouvement y donne alors un effet extraordinaire, et forme une des scènes les plus pathétiques qu'on puisse voir, parce qu'elle dépasse de beaucoup la mesure que nos mœurs ont imposée à l'expression. Au contraire, dans les pays où la prosternation est de tous les jours et s'exécute d'ailleurs avec plus de calme et de régularité, cet acte reste ce qu'il est dans la pensée des auteurs : une manière plus expressive et plus développée de faire ce que nous faisons en nous agenouillant.

Le verbe physionomique et le verbe grammatical. — De tout ce que nous venons d'exposer sur les mouvements et sur les actions expressives d'ensemble, il se dégage un point de vue nouveau, dont on ne s'est peut-être pas encore assez avisé, sur la grammaire.

Il résulte en effet de ces observations que le rôle de la physionomie est de marquer l'état ou l'action. Or, marquer l'état ou l'action, c'est précisément la propriété du verbe, et si l'on observe les signes de la physionomie, les gestes et les poses qui les réalisent, on sera tout étonné de voir que les verbes, dont on se sert pour les définir, ont dans la langue parlée le même sens que dans le langage muet. Je veux écarter, repousser, une impression, mon bras mime ces verbes ; un objet m'attire, je m'approche ; il me repousse, je recule ; il m'épouvante, je fuis ; il me surprend, je m'arrête immobile.

N'est-ce pas là autant d'exemples de cette unité universelle du langage de l'expression ?

ACTIONS EXPRESSIVES ÉPISODIQUES

Dans une conférence qu'il fit à la Sorbonne quelques jours avant sa mort, et qu'on peut lire à la page 165 de la *Revue des Cours scientifiques* (2e année), Gratiolet, traitant « de la physionomie en général, et en particulier des mouvements d'expression », avait classé ces mouvements en cinq catégories.

Or, si l'on considère dans leur ensemble les cinq espèces de mouvements ainsi définis par Gratiolet, on reconnaît que tous sont plus ou moins involontaires : ce sont des « expressions naturelles, des mouvements homologues, symboliques, métaphoriques, mixtes ou contradictoires » ; la volonté n'en est pas le moteur essentiel : presque tous sont « automatiques ». Tous sans exception se rapportent incidemment à un état intérieur de l'âme, qui ne se manifeste pas au dehors. L'action principale n'est pas en eux, mais dans la pensée ou dans le sentiment : ils n'en sont que les indices.

Est-ce donc là toute l'activité de la figure humaine ? Les actions expressives volontaires que nous avons décrites et analysées précédemment, les actions expressives involontaires que nous étudierons bientôt, ne sortent-elles pas du cadre où il semble au premier abord que Gratiolet ait voulu enfermer tous les mouvements expressifs ?

Il suffit du titre de la conférence pour se convaincre que, dans ce travail, Gratiolet a eu en vue d'étudier l'expression sous le rapport principalement psychologique ; que c'est l'état psychologique qu'il a pris pour point de départ, et que l'expression n'était là pour lui, dans les conditions où il se plaçait, qu'un reflet, un rayonnement, du foyer intérieur où brûle la flamme vivante du sentiment et de la pensée.

Cependant, lorsqu'on examine en détail les effets expressifs qu'il a décrits, on reconnaît que toutes ses observations sont exactes et que ces mouvements se produisent continuellement sous nos yeux : or, puisqu'ils ne rentrent ni dans la catégorie des mouvements d'ensemble volontaires, ni dans celle des mouvements d'ensemble involontaires, tels que nous les avons déterminés, et que cependant ils existent, concluons qu'il faut les classer à part.

Les prenant donc tels que les définit Gratiolet, nous les plaçons entre les actions expressives volontaires et les actions expressives involontaires, parce que la volonté n'y joue qu'un rôle secondaire et que c'est plutôt le sentiment ou l'intelligence qui paraissent les régir.

Remarquant que tous ont ce caractère commun d'être indirectement subordonnés à un acte intellectuel ou sensitif qui est l'action principale, nous leur attribuerons la dénomination générique

d'*épisodiques* : elle nous semble exprimer exactement ce caractère, et, nous l'espérons, se justifiera dans tous.

Tous les mouvements d'expression étant métaphoriques, ainsi que nous espérons le démontrer à la fin de ce livre, nous appellerons *métapsychiques* ceux que Gratiolet a qualifiés de *métaphoriques*.

Ces explications préliminaires données, nous allons parcourir les cinq espèces de mouvements épisodiques analysés par Gratiolet ; nous le ferons rapidement, n'ayant pas l'audace de prétendre refaire ce qu'il a fait d'une manière si brillante.

Nous nous attacherons à rappeler surtout les faits qu'il a cités, demandant seulement la permission d'ajouter, à l'occasion, ceux qu'il nous paraîtra intéressant de citer en plus.

Mouvements prosboliques. — Beaucoup de ces mouvements ont pour objet de faciliter l'exercice des sens ou d'en indiquer l'effort. Rien ne peut faire connaître si les espèces de grimaces qu'on fait alors ne favorisent pas réellement la perception, mais nous serions plutôt porté à le croire, par la raison que tous les hommes les font naturellement. Comment admettre qu'ils se soient ainsi, depuis le commencement du monde, obstinés à des mouvements en apparence inutiles, si un instinct supérieur à la raison ne les avait avertis que ces mouvements servent à quelque chose ?

On peut chercher : trouvera-t-on dans toute la nature un animal qui, dans les actes de sa vie, fasse un seul mouvement sans motif ? Comment l'homme, le plus intelligent de tous, aurait-il songé à en faire de tels, et précisément dans l'exercice de ses sens, c'est-à-dire, des facultés qu'il met le plus continuellement en jeu ? Tout porte donc à croire qu'il y a des liens secrets entre les organes de nos sens et les parties voisines que nous voyons se mouvoir comme pour leur porter aide et assistance.

Dans la vision facile, dit Gratiolet, l'œil s'ouvre doucement, et aucune contraction violente ne trouble alors la pureté des lignes du visage. Si l'objet est peu distinct, la vue devient plus difficile, et les lignes expressives du visage marquent un effort. On cligne des yeux, on tiraille les coins de la bouche, on fronce les sourcils, on fait la moue, on retrousse le nez, on penche la tête pour modifier l'angle de la vision ; souvent, et ce geste est familier aux

marins, on met la main en abat-jour au-dessus des yeux pour les abriter de la lumière diffuse et y voir de plus loin.

L'ouïe donne lieu à des mouvements de même espèce, qui tendent à faciliter la perception du son, ou tout au moins à exprimer la difficulté qu'on a d'entendre. Les animaux dressent les oreilles; l'homme, qui ne les a pas mobiles, en tourne une en penchant la tête du côté où le son arrive. En même temps, et du même côté, le coin de la bouche se soulève et l'œil cligne. Si l'audition devient plus difficile, la grimace s'accentue, le nez se relève, les dents se découvrent, la joue se ride.

Dans l'odorat, chacun peut observer sur soi-même comment les narines s'épanouissent à un doux parfum, se resserrent à une mauvaise odeur.

La bouche, à son tour, soit comme ouverture respiratoire, soit comme organe de toucher, de gustation, de trituration, de déglutition et de parole, donne lieu à des mouvements d'expansion ou de contraction en rapport avec une respiration facile ou difficile, avec le bon ou le mauvais goût d'une boisson ou d'un aliment, avec l'idée ou le souvenir d'un objet savoureux ou dégoûtant.

Enfin, ajoute Gratiolet, les organes du toucher, principalement les mains, ont des mouvements divers, et ces mouvements ont leur physionomie. Ils caressent les objets d'où leur viennent des impressions douces ; ils repoussent les sensations désagréables, ou s'en éloignent avec effort.

Mouvements sympathiques. — « Si, dit Gratiolet, la nature des sensations est d'être spécialiste parce que les organes des sens sont spécialement des organes d'abstraction et d'analyse, la nature du sentiment, au contraire, est de se généraliser. » Et plus loin: « Quand un sentiment de plaisir s'éveille à l'occasion de l'action d'un organe sensitif quelconque, tous les organes à leur manière l'acceptent, le déclarent bon.... Ce que je viens de dire du plaisir et des sensations agréables peut être dit de la douleur. Un seul organe est directement lésé: cependant l'organisme entier lutte avec un effort suprême, effort tantôt concentré et muet, tantôt expansif et manifesté par des cris. »

Ici encore, on le voit, le mouvement est l'accessoire, l'épisode

visible, de l'acte de sensibilité qu'on ne voit pas. Il n'exprime pas cet acte en lui-même, il manifeste la sympathie générale de toutes les parties du corps pour la douleur ou le plaisir de l'homme intérieur. L'auteur cite comme exemple le petit chat buvant du lait, et il décrit dans son style exquis les mouvements sympathiques de cet animal :

« Voyez-le s'avancer lentement et flairer avec attention ; ses oreilles se dressent, ses yeux, largement ouverts, expriment le désir ; sa langue impatiente, léchant les lèvres, caresse et déguste d'avance l'objet désiré. Il marche avec précaution, le cou tendu. Mais il s'est emparé du liquide embaumé : ses lèvres le touchent, il le savoure ; l'objet n'est plus désiré, il est possédé ; le sentiment que cet objet éveille s'empare de l'organisme entier ; le petit chat ferme alors les yeux, se considérant lui-même tout pénétré de plaisir.

» Il se ramasse sur lui-même, il fait le gros dos, il frémit voluptueusement, il semble envelopper de ses membres son corps, source de jouissances adorées, comme pour le mieux posséder ; sa tête se retire doucement entre ses deux épaules, on sent qu'il cherche à oublier le monde, désormais indifférent pour lui : il s'est fait saveur, il s'est fait odeur, et il se renferme en lui-même avec une componction toute particulière. »

Si précieuse que soit cette description par la grâce et par la justesse des détails, elle a encore une valeur plus haute, c'est qu'elle donne, à propos d'un animal pris isolément, une énumération presque complète de tous les signes divers que le contentement inspire aux animaux en général et à l'homme aussi. On doit bien penser que ce n'est pas sans raison que Gratiolet avait choisi cet exemple, qui nous semble suffire à lui seul pour rappeler aussitôt tous les mouvements expressifs dont le caractère est de faire chorus, si on veut bien me permettre ces mots, avec le cri de joie de la sensibilité.

Passant ensuite aux mouvements sympathiques, à la douleur, Gratiolet montre l'animal préoccupé d'abord, fermant les yeux, regardant autour de lui d'un air hagard, puis se retirant dans un lieu écarté, cherchant l'ombre et le silence. Chez l'homme, les symptômes s'accentuent : les mains se crispent, la bouche se rétracte, les yeux se ferment avec effort ou s'ouvrent démesurément ; enfin

l'homme, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, semble vouloir s'arracher de lui-même : son corps est devenu pour lui une tunique de Déjanire qui le torture et semble le dévorer de toutes parts.

Ce qui précède nous semble suffire pour que chacun, en s'observant soi-même ou en regardant autour de lui, puisse constater quel rôle considérable jouent les mouvements sympathiques dans cette sensibilité, qui est pour nous plus de la moitié de la vie : il nous semble inutile d'ajouter de nouveaux exemples, puisque nous avons sous les yeux un tableau complet.

Mouvements symboliques. — Les mouvements symboliques se rapportent à l'imagination ; ils traduisent en acte matériel ce qui n'est qu'une idée. Les jouissances des sens, de l'art ; le plaisir, la volupté, la rêverie, l'attention, la préoccupation, le travail intellectuel, ne peuvent avoir lieu sans qu'en même temps des mouvements visibles n'en viennent accompagner l'action : mouvements si manifestes, si généralement connus de tout le monde, que le mot seul de jouissance, de rêverie, d'attention, par exemple, suffit pour représenter à notre esprit l'air et l'attitude de l'homme qui jouit, rêve ou écoute. De même pour les troubles sensitifs, les idées pénibles, les passions violentes, la douleur, la crainte, l'inquiétude : chacun de ces sentiments se symbolise par des actes extérieurs qui tous, de même que les actions expressives générales dont nous avons traité dans une autre partie de ce travail, sont symboliques.

Mais il importe ici de bien faire remarquer la différence entre ces actions expressives générales et les mouvements symboliques de Gratiolet : cette différence est que ceux-ci sont inconscients et automatiques, tandis que nos actions expressives générales sont des actes réfléchis et volontaires, véritables métaphores combinées par l'intelligence pour rendre visibles des idées et des raisonnements : c'est une annexe du langage, c'est la mimique naturelle.

Il semble que la volonté inconsciente soit plus particulièrement le caractère des mouvements symboliques. L'expérience du pendule oscillateur est bien connue. Appuyez, disait-on, votre front sur le bout d'une chaîne et laissez pendre la montre : si vous la tenez suspendue au-dessus d'une pièce d'or, ce pendule tournera dans un sens ; au-dessus d'une pièce d'argent, il tournera dans un sens contraire ; au-

dessus de la lame d'un couteau, il se balancera droit dans le sens du tranchant. Tout le monde faisait l'expérience, et elle réussissait toujours. M. Chevreul eut l'idée de faire bander les yeux à l'opérateur, et le pendule oscilla au hasard.

De là est sortie la preuve que, même dans l'abstention la plus sincère de toute volonté, l'homme, par la seule influence du désir qu'il a de voir réussir une expérience, triche à son insu, ou plutôt veut sans savoir qu'il veut. La même explication rend compte des tables tournantes ou dansantes : il suffit de la plus petite attention pour constater qu'on pèse sur la table sans s'en apercevoir.

Dans certains jeux d'adresse comme le billard, on voit souvent le joueur allonger son bras, pencher son corps en avant, comme pour pousser ou diriger la bille qui ne suit pas une bonne direction ou manque d'une impulsion suffisante.

De tous les mouvements épisodiques, ceux de ce genre sont les plus fréquents peut-être : de même que les mouvements accompagnant l'exercice des sens et que nous avons étudiés plus haut sous le nom de prosboliques, ceux-ci sont des efforts symboliques pour faire réussir un acte même quand il n'est plus temps.

J'en puis citer un très grand nombre auxquels chacun de nous se livre plusieurs fois par jour dans les actes de la vie courante. Lever le petit doigt lorsqu'on achève de vider son verre, allonger les lèvres quand on enfile une aiguille, faire pointer la langue au dehors en la pressant entre les lèvres pour réussir une tâche épineuse, se gratter la tête lorsqu'on est embarrassé, porter un ou deux doigts au front pour rappeler un souvenir, sont des actions communes à tous les hommes, dans tous les temps et dans tous les pays.

Qu'on observe ses propres actions et celles des personnes vivant autour de soi, et on verra que, dans les actes habituels de la vie, dans ceux qui touchent à sa profession ou à ses occupations, il n'est pas un de nous qui n'ait des façons personnelles de faire, des manies, comme on dit. Or, si on se rend compte de ces faits, on verra que presque tous consistent dans certains gestes ou mouvements inutiles ou surabondants dont nous accompagnons l'acte principal. Dans les repas on a l'occasion d'observer ces sortes de particularités ; cela est très sensible dans le travail des métiers ; les

musiciens le font voir très fréquemment, les orateurs aussi.

A ces mouvements mécaniques il ne faut pas oublier d'ajouter les actions respiratoires ou vocales dont l'homme accompagne souvent ses efforts physiques. Le han de saint Joseph, ce hurlement bref que le charpentier ou le bûcheron pousse à chaque coup de hache ou de cognée, le grognement du cordonnier tirant le fil, le coup de gorge du gindre pétrissant le pain, en sont les exemples les plus usuels.

L'effort intellectuel est souvent accompagné d'une suspension de l'expiration. A entendre un récit palpitant, à écouter un orateur, un acteur, lorsqu'il énonce des idées ou des sentiments d'un ordre élevé, l'auditeur retient son haleine pour ne la laisser échapper qu'à la fin du passage qui l'intéresse. L'homme qui travaille de tête, s'il vient à être arrêté par quelque difficulté, cesse également de respirer jusqu'à ce qu'il l'ait franchie. Un sentiment subit et violent coupe, comme on dit, la respiration ; la joie, la crainte, la douleur, produisent également cet effet.

Chez les personnes de la classe aisée, ces expressions de l'effort sont plus contenues et se réduisent à un développement plus grand de la respiration, qui se fait alors entendre sur un rythme très marqué.

Je me souviens qu'un jour un notaire très gras, très empâté d'encolure, vint au parquet pour retirer des pièces : on lui en demanda reçu et il se mit à un bureau pour l'écrire.

C'était au cœur de l'été, au milieu du jour, dans une pièce mal garantie du rayonnement solaire ; ce digne homme était rouge comme une pivoine, ruisselant de sueur, un peu ému peut-être. Au milieu d'un silence absolu, il se mit à écrire. La plume d'oie qu'on lui avait donnée grinçait à bruit sec sur le papier, s'accrochant de temps à autre pour cracher, et l'écrivain, enflé par la chaleur ambiante et par la tension de toutes ses facultés, soufflait et reniflait à temps égaux, tandis que de grosses gouttes de sueur, tombant une à une sur le papier, le faisaient claquer en s'y aplatissant. Je ne me souviens pas d'avoir rien entendu d'aussi surprenant : considéré au point de vue des actions expressives qui nous occupent, ce trio de plume d'oie, de reniflement et de sueur sonore, mériterait le nom de mouvement symphonique d'expression.

Les actions vocales ne s'arrêtent pas là : le ô hisse ! ô hiô ! des

matelots tirant sur une manœuvre, et les cris du même genre que les ouvriers poussent en cadence dans les efforts d'ensemble, sont aussi des mouvements symboliques vocaux. Les chants sacramentels usités pour tel genre de travail, et d'autant plus fidèlement maintenus que les travaux sont plus primitifs ou les hommes plus près de l'état de nature, ces chants sont, au même titre que le han de saint Joseph ou que le ô hisse ! ô hiô ! des matelots, un acte instinctif inspiré par la nature à l'homme pour l'encourager au travail et peut-être même pour l'y aider.

Il n'y a pas à douter que le cri, ou tout au moins un bruit quelconque, n'excite puissamment tous les animaux au travail ou à la marche : la parole, bien plus souvent que les coups, conduit les chevaux ou les bœufs. Ces derniers animaux sont très sensibles à la voix de l'homme, et quand le bouvier chante à ses bœufs, ce n'est pas qu'il cherche à leur faire plaisir, mais il sait que le son de cette musique les fera mieux travailler.

Maintenant, que l'homme ait le même instinct, il est à peine besoin de le dire : les tambours, les fifres, les trompettes, les fanfares de chasse, les musiques militaires, les orchestres de danse, les orgues de nos cathédrales, sont-ils autre chose que des moyens d'exciter par le bruit l'activité physique et morale de l'homme, et même celle de ses chiens et de ses chevaux ?

Donc, entre ces grands fracas et le plus petit soupir de la satisfaction discrète, il n'y a qu'une différence de développement ou d'intensité, mais le principe, la source, de l'expression, sont les mêmes.

Mouvements métapsychiques. — « L'esprit, dit Gratiolet, a ses voluptés qui naissent de la vérité, et ses douleurs que l'erreur engendre. Une proposition philosophique qui agrée est acceptée, une proposition fausse est rejetée par les yeux qui se ferment ou se détournent ; par le nez et les lèvres, qui semblent rejeter des odeurs ou des saveurs mauvaises ; par les épaules, qui s'agitent comme pour secouer un joug importun ; par les bras, qui repoussent ; par le corps tout entier, qui se rejette en arrière, se détourne ou s'éloigne comme on s'éloignerait d'un spectacle indigne d'être vu. On écoute de plus près un homme dont la conversation vous intéresse, on se rapproche de lui, et s'il fait simplement une lecture, on en vient à placer sa tête à côté de la sienne pour lire en même temps que lui. »

A la suite de cette observation, Gratiolet en citait un grand nombre ; il suffira ici d'indiquer la pantomime du poète qui compose, et dont le visage et les mouvements se transforment sous des aspects divers selon que l'inspiration l'entraîne ou lui manque.

Des mouvements presque pareils se produisent lorsque au lieu de nous écouter penser, nous écoutons parler quelqu'un : nous acquiesçons si la compréhension nous est facile, nous protestons si elle ne l'est pas, et cela par les mêmes signes.

Mouvements mixtes. — Par « mouvements mixtes », Gratiolet désignait ceux qui ont lieu dans tous les cas où l'âme est partagée entre des sentiments contraires. Ce sont pour lui des expressions fausses : il les oppose aux expressions franches, qui se produisent soit sous l'action d'un sentiment simple, soit de l'accord de plusieurs sentiments analogues entre eux.

« Ces expressions fausses sont fréquentes, dit-il, et presque toutes ont une signification mauvaise. »

Il énumère dans ses exemples : l'incertitude ; le désir en lutte avec la raison ; l'orgueil ; l'envie ; la fatuité ; l'ironie ; la moquerie ; l'hypocrisie.

« L'indécis ne peut rester en place, se gratte les oreilles, se ronge les ongles, piétine sur lui-même ; l'orgueilleux sourit d'un sourire déplaisant, se redresse, s'étale, fait la roue ; l'envieux est tout contracté, tout crispé, il a le regard oblique et menaçant, la bouche serrée et frémissante ; l'hypocrite se présente de biais, regarde en dessous, ses mouvements cauteleux sont ceux d'un renard tournant autour de sa proie. »

Tout cela est parfaitement juste et le paraîtrait encore davantage si nous pouvions reproduire dans tous leurs développements ces tableaux de maître. Nous en faisons voir assez pour montrer combien la contradiction est caractéristique de ces sortes de mouvements, et combien Gratiolet était fondé à en faire une classe à part.

Toutefois nous croyons devoir faire une réserve sur ce qu'on pourrait appeler la moralité de ces mouvements.

Il nous semble que les bons sentiments et les situations favorables peuvent, aussi bien que les sentiments odieux visés par Gratiolet, donner lieu à des mouvements mixtes analogues à ceux qu'il

décrit : il y a des désirs pardonnables, un orgueil juste, une envie sans fiel, une fatuité amusante, une ironie gracieuse, une moquerie aimable ; il n'est pas jusqu'à l'hypocrisie elle-même qui, dans la politesse indispensable du monde, ne nous oblige chaque jour à des mensonges ou à des comédies. Tout cela se traduit par des mouvements mixtes et contradictoires au même titre que ceux qui sont inspirés par de mauvais sentiments ; l'aspect en est plus agréable, leur expression provoque la sympathie au lieu d'exciter la répulsion, mais pour venir d'une source plus pure, leurs effets n'en sont pas moins complexes. Nous ne pouvons douter que s'il lui avait été donné de reprendre et d'achever ses travaux sur la physionomie, Gratiolet aurait fait de lui-même la rectification que nous proposons.

ACTIONS EXPRESSIVES INVOLONTAIRES.

Les mouvements involontaires ou réflexes. — A côté des actions expressives que nous avons étudiées jusqu'ici, il est tout un ordre de mouvements non moins énergiques, non moins expressifs, produits sans l'intervention de la volonté, sous l'excitation d'une cause physique ou morale, et que la physiologie appelle mouvements réflexes.

De ces mouvements, les uns sont intérieurs et gouvernent ou agitent les organes cachés à l'intérieur du corps : nous n'avons pas à nous en occuper, puisque leur action ne se manifeste pas au dehors, au moins directement. Nous devons toutefois noter ici que la rougeur et la pâleur, qui sont déterminées par des influences particulières de la moelle épinière et du grand sympatique, sont visibles et constituent de véritables actions expressives involontaires. Mais nous n'insisterons pas, nous bornant à rappeler ce que nous avons dit à ce sujet sur les mouvements du teint.

Indépendamment des mouvements intérieurs, il en est un grand nombre d'autres qui se passent au dehors et qui, suscités par des impressions auxquelles ils correspondent, sont de véritables actions

expressives involontaires, et appartiennent dès lors à l'étude de la physionomie.

« L'éternuement qui chasse des narines le corps étranger ; le clignement de la paupière qui protège l'œil délicat ; la pupille qui se dilate pour recevoir la lumière trop faible ; la main qui se retire au contact d'une lame tranchante ; le corps qui se courbe et la jambe qui se relève pour éviter le chatouillement d'une plume ; la peau qui se ride pour faire envoler une mouche importune ; le frisson que produit le froid ; le rire que provoque le plaisir ; le cri qui suit la douleur ; mille autres actions que nous pouvons observer sur nous-mêmes et sur des animaux qui occupen une place plus ou moins élevée dans l'échelle de la création, » tels sont, d'après M. Michael Foster (*Mouvements involontaires chez les animaux*, *Revue des Cours scientifiques*, 6e année, p. 715), les exemples les plus ordinaires de ce qu'on appelle les mouvements réflexes ou involontaires.

Nous pourrions ajouter à cette énumération d'autres mouvements plus généraux et plus considérables. Tels sont ceux de la toux, où le corps entier s'agite et sursaute ; de la suffocation, où les mains se portent à la gorge comme pour la délivrer de l'étreinte qui la serre ; de la chute, où elles se jettent en avant pour amortir le choc, ou bien, si la chute a lieu dans l'espace, s'agitent pour saisir le vide. Qu'un choc, qu'un coup nous menace, nous nous rejetons en arrière, nous levons le bras pour parer ; nous portons instinctivement la main où nous sentons une douleur subite ; en chemin de fer, si un train vient croiser le nôtre, un mouvement presque automatique nous rejette vers l'intérieur du wagon : et ainsi d'une foule d'autres mouvements que nous pourrions citer encore et qui tous sont causés par des sensations purement physiques.

Même dans ces conditions, le mouvement involontaire appartient à l'ordre des actions expressives, puisqu'il traduit extérieurement les sensations qui se passent dans les profondeurs invisibles du système nerveux. Mais les impressions psychologiques peuvent aussi se traduire par des mouvements involontaires, actions expressives au même titre que celles que nous avons étudiées jusqu'ici. Et ces mouvements sont intéressants

à noter, car leur symbolisme se traduit par les mêmes signes que dans le cas d'une impression physique analogue. On le voit : l'âme et le corps parlent le même langage.

La crainte, la timidité, la colère contenue, le remords, l'indignation, l'horreur, se trahissent tantôt par l'embarras ou le désordre des mouvements, tantôt par des gestes ou par des attitudes involontaires et dont parfois même le sujet n'a pas conscience. J'ai cité ailleurs, d'après mes observations personnelles, le fait de ces accusés qui semblent impassibles, qui répondent d'une voix calme, mais qui avalent leur salive de façon qu'on voit leur gorge s'agiter. Des sentiments expansifs tels que la joie, le plaisir, l'orgueil, se manifestent également par des mouvements involontaires.

Sans qu'il soit utile d'analyser des actions que chacun peut, à tout instant, étudier sur lui-même et sur autrui, nous observerons seulement que les mouvements involontaires dont il s'agit ici se comportent dans leur symbolisme de la même façon que les mouvements volontaires. Ils n'en diffèrent que par le moteur : c'est une espèce de ressort qui part de lui-même. Mais quant au résultat, il est pareil dans les deux cas : la même partie est agitée du même mouvement, et l'expression ne peut pas être différente. La seule réserve qu'on puisse faire, c'est que, les mouvements réflexes étant généralement plus prompts et plus énergiques, l'expression en est plus nette et plus franche.

Les mouvements nerveux. — Nous arrivons maintenant à des mouvements encore plus éloignés, s'il est possible, de l'indépendance qui préside aux actions expressives volontaires : ce sont plutôt des désordres, des secousses, qui ébranlent toute la machine nerveuse et se répercutent à la surface du corps par des mouvements plus ou moins étendus, plus ou moins énergiques. Pour les distinguer des précédents, nous les appellerons *les mouvements nerveux,* au sens où on les désigne dans le langage usuel.

Bien que la douleur, l'effroi, une vive émotion, l'horreur, en soient les causes les plus ordinaires, un sentiment expansif, s'il est subit et extrême, peut aussi les déterminer : ainsi font la joie, la surprise, l'amour.

Comme valeur d'expression, ils sont d'une grande éloquence.

D'abord ils mettent en jeu toutes les parties de la figure à la fois, et cela donne beaucoup de puissance à l'effet; mais de plus, et sauf un petit nombre d'exceptions, ils suspendent les autres mouvements expressifs, ils s'emparent de la scène physionomique, ils l'occupent tout entière, comme si tout devait se taire quand ils parlent. C'est d'ailleurs leur nature et leur étendue même qui leur donnent ce caractère prédominant, puisque, mettant en jeu tous les ressorts de l'expression à la fois, ils n'en laissent pas un seul de disponible pour d'autres effets.

Comme toutes les actions expressives en général, celles-ci perdent en précision ce qu'elles gagnent en force, car, en physionomie comme dans les arts d'expression, l'étendue et la multiplicité des moyens donnent des effets de plus en plus synthétiques mais de moins en moins analytiques. On peut s'expliquer par là comment ces bouleversements de la figure humaine, malgré tout ce qu'ils ont d'émouvant, offrent aux yeux du spectateur l'image troublée d'un tumulte de l'âme, mais ne lui en apprennent pas la cause.

Ces mouvements se produisent encore sous un autre aspect : c'est quand ils constituent des troubles purement physiologiques : ce sont alors des maladies ou des symptômes. Telles sont les crises nerveuses, épileptiques, hystériques ; la catalepsie, la danse de saint Guy, etc., tous cas médicaux sortant de notre sujet. Cependant il n'est pas inutile de les noter ici, car les désordres caractéristiques de ces maladies sont physiquement les mêmes que ceux dont nous avons à nous occuper : il faut donc les en distinguer pour éviter des méprises du côté de la médecine ou du côté de la physionomie, sans oublier non plus la simulation ou la comédie, qui abusent souvent du tremblement, du tressaillement, et d'autres manifestations analogues.

La tension. — Dans les émotions vives et poignantes, dans l'étonnement, dans la terreur, dans la souffrance physique ou morale, on voit parfois l'homme tendre non seulement ses bras, mais tout son corps, qui devient rigide et prend des mouvements automatiques : c'est le signe d'une violente secousse intérieure, qui n'est pas sans analogie avec la catalepsie et le plus souvent tient un instant la figure comme pétrifiée.

Ce mouvement et sa signification ont été notés dans le langage usuel, particulièrement pour la surprise ; on dit : raide de surprise. L'ivresse à un certain degré détermine aussi dans l'attitude, dans la marche et dans le geste, une raideur caractéristique bien connue.

La torsion. — La torsion des membres, du corps, de la tête, est un des signes de la douleur physique, du désespoir. C'est une scène déchirante, où l'homme, déplaçant et désarticulant presque tous ses membres, semble chercher à se délivrer de lui-même, à s'en échapper, à rompre les liens qui unissent entre elles les parties de son corps. Ses mains se crispent l'une sur l'autre, il tord ses bras, son buste se cambre ou se courbe, ses épaules se déplacent, s'élèvent ou s'abaissent, sa tête se renverse et se tourne à droite et à gauche, ses jambes mêmes s'entre-choquent, ses pieds s'accrochent. Presque toujours des cris, des hurlements, viennent ajouter à l'horreur de cette tragédie naturelle.

La torsion, comme tous les mouvements occasionnés par l'ébranlement du système nerveux entier, est gouvernée par le centre du grand sympathique, qui réagit sur la moelle épinière : il en résulte que tous les excès de sensibilité y peuvent donner lieu, aussi bien dans le sens du plaisir que dans celui de la douleur. C'est ainsi que nous avons pu la noter comme un signe du rire porté à son plus haut degré, auquel cas on se tord de rire. Il en est de même dans le paroxysme des plaisirs de l'amour : un sculpteur français des plus célèbres, Clesinger, a fait la figure d'une femme couchée qui se tord, et bien qu'il l'eût intitulée *Femme piquée par un serpent*, et qu'il eût observé d'enrouler un serpent à l'un des membres, il n'est demeuré de malentendu pour personne sur le véritable sujet de cette figure. Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt d'enregistrer ce fait pour faire voir comment la torsion du corps peut aussi bien être suscitée par le plaisir que par la douleur.

La convulsion. — Dans la convulsion, les membres se contractent et se tendent tour à tour par violentes secousses, la tête se renverse ou se penche de côté, les mains se crispent, tous les muscles sont agités, et presque toujours des cris et des

larmes se mêlent à ces mouvements désordonnés. Il est rare que le corps puisse conserver son équilibre ; presque toujours il tombe, et le patient se roule et se débat à terre. L'épilepsie, l'attaque de nerfs, affectent cette forme, et la première surtout de ces maladies présente alors la figure humaine sous un de ses plus effrayants aspects. Mais en dehors de ces cas pathologiques, la convulsion se produit parfois dans le paroxysme de la douleur physique ou morale, et les soubresauts du corps, les mouvements violents des membres, expriment avec la dernière énergie les tortures d'un malheureux qui souffre.

La convulsion est exclusivement propre à la douleur, elle ne se produit pas dans les sentiments expansifs.

Le tremblement. — Le tremblement est une sorte de vibration transversale qui affecte tantôt les membres, tantôt le corps entier. Il résulte d'un ébranlement plus ou moins général du système nerveux. Il laisse aux membres leur mouvement, mais il le modifie et le rend vacillant et incertain. Les mains sont la partie où il se porte le plus souvent, mais il peut descendre dans les jambes et même s'étendre à tout le corps ; dans ce cas les mâchoires se mettent en jeu, et alors on entend claquer les dents. Ce dernier symptôme est le plus ordinaire lorsque le tremblement est causé par le froid ou par la fièvre.

Le tremblement, comme la tension, la torsion et le tressaillement, marque plutôt le degré que la nature du sentiment qui le cause, car il se manifeste aussi bien dans la joie que dans la crainte ; sa signification ne se restreint d'ailleurs pas à ces deux sentiments : l'impatience, la hâte excessive, une émotion, y peuvent aussi donner lieu. Dans tous ces cas, il donne à l'expression générale quelque chose d'agité, de frémissant, qui y ajoute beaucoup d'effet.

L'âge, le tempérament, les grands chagrins, impriment parfois au corps de l'homme une espèce de tremblement éternel qui, surtout chez les vieillards, est d'un très grand effet. J'ai connu un vieux prêtre dont tout le corps était affecté de ce mouvement ; quand il gravissait en chancelant les marches de l'autel, qu'il ouvrait en tâtonnant la porte du sanctuaire et que, prenant à grand'peine l'ostensoir, il l'élevait de ses mains tremblantes, la

dignité de son âme semblait grandir de tout l'affaiblissement de son corps.

Le tressaillement. — Le tressaillement est une secousse nerveuse qui semble venir directement de la moelle épinière : c'est une sorte de mouvement réflexe qui ébranle tout le corps, particulièrement les membres et la tête. Son caractère est la soudaineté : il dure moins d'une seconde et ne se répète pas : c'est la répercussion d'un choc.

On l'éprouve lorsqu'on est surpris par un bruit ou par un événement inattendu : la joie, le plaisir, l'espoir, le désir même, le produisent également ; on dit « tressaillir d'aise, tressaillir d'espérance ». Les sentiments généreux tels que l'orgueil, l'enthousiasme, le patriotisme, sont souvent rapprochés, dans le langage courant, de ce mouvement naturel, mais plutôt par une métaphore que dans le sens propre, car le tressaillement est surtout l'effet d'une sensation instantanée qui n'a pas assez de durée pour convenir à des sentiments aussi étendus et aussi prolongés que ceux-là.

Il semble que ce qui peut le mieux servir à distinguer le tressaillement des mouvements nerveux analogues, c'est qu'il commence toujours par un mouvement simultané des deux coudes en arrière et par une extension ou une contraction subite des doigts ; en même temps la tête se dresse et se porte en avant, et le diaphragme, se contractant violemment, soulève la poitrine et fait hausser les épaules.

Le tressaillement, malgré son caractère fugitif, est une des actions expressives les plus marquées, et il est employé souvent au théâtre dans les situations poignantes ou tragiques. Dans le cours ordinaire de la vie, il arrive assez fréquemment aux personnes nerveuses lorsqu'un bruit frappe leur oreille. Un souvenir, une pensée, suffit souvent à l'exciter, et alors il peut devenir l'indice éloquent d'un sentiment qu'on s'efforce en vain de contenir.

Le frisson. — Le frisson est une sensation de froid dans tout le corps, accompagnée le plus souvent d'un tremblement et du claquement des dents ; en même temps, la circulation étant troublée, le teint se décompose, les joues se marbrent de points bleus ou violacés. Ces symptômes s'accentuent et se prolongent

jusqu'à durer des heures dans la fièvre ou dans le début de certaines maladies; le froid les produit à peu près de même, sauf la coloration de la peau, qui alors n'est plus marbrée, mais uniformément congestionnée en rouge ou en violet, avec certaines parties décolorées. Dans ces conditions le frisson est un simple phénomène morbide ou accidentel.

Le frisson causé par une impression morale est aussi rapide, aussi fugitif, que le tressaillement: il traverse le corps comme une décharge électrique, et il ne modifie ni la nuance du teint ni l'équilibre nerveux: c'est un éclair qui passe et, la plupart du temps, ne se traduit au dehors que par des signes presque imperceptibles. C'est ce qu'on éprouve lorsqu'on sent passer dans sa colonne vertébrale et dans ses flancs cette espèce de froid qu'on appelle « froid dans le dos ». Cette sensation est exclusive à la crainte, à l'horreur mystérieuse, à l'impression que donnent, par exemple, les histoires vertigineuses d'Edgard Poë: les sentiments expansifs ne la déterminent jamais.

Le frémissement. — Le frémissement est une agitation générale de l'âme et du corps, et dont le caractère propre est une sorte d'impatience de la volonté, qui se contient à peine et s'échappe en mouvements inachevés, tumultueux, et sans expression saisissable. La colère, l'indignation, la générosité, l'irritation, la rage, en un mot les sentiments actifs d'une grande violence, en sont presque exclusivement la source.

Cependant on l'applique aussi, dans le langage courant, à la crainte d'un danger à venir ou d'un mal éloigné, mais c'est alors un frémissement tout moral, dont nous n'avons pas à nous occuper ici, tandis que le frémissement physique, par les mouvements qu'il imprime à toutes les parties du corps, doit être noté comme un indice très expressif des sentiments intérieurs qui le provoquent.

L'horripilation. — Chez presque tous les animaux, la colère ou la crainte fait se hérisser le poil ou les plumes. Le porc-épic, avec ses dards de trois pieds de longueur, nous offre l'exemple le plus saillant de cette faculté, et le hérisson ne lui cède guère; même ces deux animaux ne trouvent pas que ce soit assez de dresser leurs dards, et ils se mettent en boule de façon à se rendre encore plus inattaquables.

Mais ce qui devient un moyen de défense pour ces animaux est pour les autres une démonstration qu'il faut considérer comme un signe commun à tous les vertébrés, car les oiseaux, et même les reptiles et les poissons, armés d'appendices épineux, se hérissent sous l'influence de la crainte ou de la colère. A en juger par ce que nous pouvons voir communément, ce sont surtout les animaux carnassiers qui éprouvent ce signe d'agitation : le chien, le chat, sont les seuls quadrupèdes chez lesquels il ait lieu, tandis que le bœuf, le mouton, le porc, le cheval, le lapin, ne le présentent pas.

Chez les oiseaux, il semble universel et même devient pour tous un signe de sensibilité ou d'émotion, car ils hérissent leurs plumes aussi bien dans le plaisir que dans la douleur ou dans la colère : c'est ainsi qu'on peut voir dans la même basse-cour deux coqs se battre, un dindon faire la roue, des pigeons se becqueter, tandis que, dans une cage accrochée à la fenêtre de la ferme, un serin malade se tient tristement en boule sur un barreau : et tous, sous l'influence de ces sentiments si divers, hérissent de même leurs plumes.

Ces faits montrent que l'horripilation est un symptôme commun à tous les animaux et que ce phénomène se lie étroitement à l'état du système nerveux.

Chez l'homme il paraît affecté exclusivement aux sentiments dépressifs tels que l'horreur ou l'effroi. Lorsqu'une idée menaçante, sinistre, nous saisit subitement, on dit que nous avons « la chair de poule », parce qu'en effet la peau devient grenue et comme chagrinée. Par suite, les poils insérés dans la peau se dressent, et les cheveux, lorsqu'ils sont assez courts peuvent visiblement se hérisser : on dit donc de même : « Cela fait dresser les cheveux sur la tête ». Même lorsque la chose n'est pas apparente, nous n'en éprouvons pas moins dans le cuir chevelu un frémissement caractéristique.

L'horripilation, qui d'ailleurs ne dure chez l'homme que quelques instants, est un signe physionomique assez fugitif ; néanmoins des cheveux qui se hérissent ajoutent quelque chose à l'expression de l'horreur ou de l'effroi, et nous ne pouvions passer sous silence ce mouvement, d'autant que dans le langage courant il est très souvent introduit à titre de métaphore.

Le froid produit aussi l'horripilation et surtout la chair de poule ; dans ce cas ce n'est plus que l'effet d'une sensation physique : mais la physionomie comprend, somme toute, l'homme entier, corps et âme ; l'état du corps peut souvent indiquer l'état de l'âme et réciproquement : la chair de poule causée par le froid est donc aussi un signe physionomique.

La palpitation. — Le langage courant se sert assez fréquemment du verbe « palpiter » pour exprimer une émotion tumultueuse qui fait battre le cœur à coups précipités et soulève la poitrine en aspirations rapides. Les émotions violentes ou soudaines déterminent en effet souvent des palpitations de cœur qui, accélérant la circulation, entraînent par suite plus d'activité dans la respiration.

Il résulte de là deux mouvements extérieurs visibles : l'un, du teint, qui rougit la plupart du temps et parfois pâlit ; l'autre, de la poitrine, qui se soulève, et dans ses mouvements imprime à la tête un balancement d'avant en arrière. En même temps les narines s'ouvrent, se resserrent et palpitent, ainsi que nous l'avons noté en parlant des mouvements de cette partie ; les lèvres entr'ouvertes s'agitent au passage du souffle ; les pupilles se colorent par suite de l'afflux du sang, l'humeur lacrymale augmente, les mouvements de l'œil sont plus rapides, les paupières s'ouvrent davantage, d'où le regard prend beaucoup d'éclat et d'expression. Tout le visage, et particulièrement la bouche et le front, se contracte ou s'épanouit tour à tour. En même temps les autres parties du corps, surtout les mains et les bras, s'animent de mouvements plus ou moins développés mais toujours brefs et répétés ; les jambes marchent d'elles-mêmes, comme si le corps ne pouvait rester en place. Enfin on peut dire que la figure entière entre en action, car le système nerveux, la circulation et la respiration, sont exaltés du même coup.

La palpitation est donc une action expressive générale, et d'autant plus importante à noter qu'elle a pour cause des sentiments d'un ordre élevé tels que l'amour, l'espérance, l'orgueil, la joie, ou d'une nature profonde comme l'émotion, la reconnaissance, le sentiment poétique, l'attendrissement, la pitié, et surtout cette noble timidité dont se sent pris l'orateur qui va

parler, le chanteur prêt à entrer en scène, l'auteur dont on va lire le livre, l'artiste qui fait voir son tableau ou sa statue. La crainte, le remords, la honte, la douleur physique ou morale, produisent aussi la palpitation.

Quelle que soit la nature du sentiment qui y donne lieu, cette action expressive produit des effets très émouvants. Elle est aussi générale que la convulsion et que le tremblement, mais plus mesurée, plus rythmée ; elle ne déforme pas autant la figure. Mais ce qui y donne une valeur d'expression toute particulière, c'est qu'elle fait entrer en scène d'une manière presque visible les deux fonctions les plus essentielles de la vie, la circulation et la respiration, qui dans l'état ordinaire ne se manifestent pas au dehors : à la vue de ce cœur qui bondit, de cette poitrine qui se soulève et s'abaisse, le spectateur ne peut douter que le tumulte du corps ne soit l'indice d'une grande agitation de l'âme.

Le bâillement. — Le bâillement est assez connu pour qu'il soit inutile de le décrire. Comme le rire et le sanglot, il est causé par une action du grand sympathique. Il est provoqué spontanément par l'ennui, par le besoin de sommeil, par la faim, et précède presque toujours les troubles nerveux ; enfin il est le symptôme de certains états maladifs.

Mais ce qu'il a de particulièrement remarquable, c'est d'être le plus contagieux des phénomènes nerveux, au point que peu de personnes peuvent s'empêcher de bâiller lorsqu'elles voient bâiller quelqu'un.

Si, dans ses manifestations comprimées ou étouffées, le bâillement ne diffère pas beaucoup d'un soupir contenu, il prend des proportions physionomiques très intéressantes lorsque le bâilleur s'y livre sans résistance. La tête se renverse, les sourcils se relèvent, les lèvres s'écartent, les mâchoires s'ouvrent avec une telle amplitude que parfois elles se désarticulent : de là est venue l'expression « bâiller à se démantibuler la mâchoire ». En même temps la colonne vertébrale s'infléchit en dedans, les reins se courbent, le ventre se creuse, la poitrine se soulève et s'élargit, et presque toujours le bâilleur étend les bras en écartant ses doigts. Ce mouvement général amène une expiration brusque qui

achève le bâillement, et la figure reprend son attitude ordinaire.

Le bâillement est d'un effet amusant ou tout au moins indifférent. Cependant, lorsqu'il résulte d'un état maladif, la figure du bâilleur se revêt d'une expression d'anxiété, et les mouvements dont il est accompagné, au lieu de marquer l'aise et le soulagement de l'homme bien portant ont quelque chose de tourmenté qui ressemble à une torsion douloureuse.

La défaillance. — La défaillance est un affaiblissement subit et plus ou moins prolongé de tout le corps. Dans cet état les bras s'abandonnent, les jambes fléchissent, la tête se penche en avant, en arrière ou de côté, entraînant le buste, qui se renverse dans le même sens, et selon que la défaillance est plus ou moins accentuée, le corps se penche et tombe à terre.

Ce qui distingue cet état de la syncope, c'est qu'il n'y a pas perte de connaissance et que les yeux restent ouverts. Mais presque toujours le regard se trouble et on ne voit plus qu'à travers une espèce de brouillard. Le sujet perd l'usage de la parole, il a des bourdonnements ou des vertiges, mal au cœur, et devient très pâle. Un autre caractère de la défaillance, c'est qu'elle est de longue durée.

Cet état a pour cause, soit un malaise purement physique comme la chaleur, le manque d'air, la faim, la fatigue, soit un sentiment excessif tel que la crainte, la douleur, la joie ou l'amour. Il donne à la figure un air de langueur et de défaite qui la rend très touchante et éveille au plus haut degré la compassion et l'attendrissement. Cette tête penchée, ces membres sans force, ce corps qui fléchit, réalisent aux yeux du spectateur l'accablement d'une âme succombant sous la puissance d'une force supérieure : image d'autant plus exacte qu'ici c'est la pesanteur qui, ne trouvant plus de résistance dans l'énergie vitale lépuisée, semble reprendre ses droits sur la figure humaine et l'humilier en la renversant.

Aussi le langage courant emploie-t-il fréquemment la défaillance à titre de métaphore ; pour exprimer le dernier degré du plaisir ou de la douleur, on dit : « C'est à s'en trouver mal. » La peinture et le théâtre emploient souvent ce moyen d'expres-

sion. A son tour la simulation s'en est emparée, et on sait combien certaines femmes artificieuses en usent et en abusent pour imposer leurs caprices à leurs esclaves légitimes ou non.

La syncope. — La syncope est un état beaucoup plus grave, qui peut se prolonger pendant plusieurs heures et même causer la mort; ce n'est plus un affaiblissement passager, c'est une suspension plus ou moins générale, de la vie animale et même de la vie organique, car non seulement les sens s'oblitèrent et le mouvement s'arrête, mais la respiration et la circulation se ralentissent jusqu'à devenir imperceptibles. Mais ce qui caractérise et aggrave la syncope, c'est la perte du sentiment et de la conscience : il y a une action directe sur le cerveau, tantôt par insuffisance tantôt par excès de sang. Dans le premier cas l'accident est sans grand danger et il suffit d'étendre le malade à terre pour ramener le sang au cerveau et arrêter la syncope; mais dans le second cas, il peut y avoir tous les degrés de danger depuis la congestion légère jusqu'à l'apoplexie foudroyante.

La syncope, comme nous l'avons dit tout à l'heure, est en général plus prolongée que la défaillance; elle est aussi plus subite. Quand le malade tombe à la renverse, la congestion est en général moins dangereuse: mais s'il tombe la face en avant, c'est un symptôme qui peut faire craindre un épanchement dans les parties du cervelet.

Quoi qu'il en soit, la syncope, amenant toujours la chute, l'immobilité et la perte de connaissance, ressemble d'une manière redoutable à la mort, d'autant que souvent les yeux y restent ouverts et vitreux comme ceux des cadavres; en tout cas c'est l'apparence de la mort, au point que les assistants et des médecins mêmes peuvent s'y tromper: c'est pourquoi, de toutes les actions expressives de la figure vivante, elle est la plus tragique.

Indépendamment des cas où elle est déterminée par une cause morbide, la syncope reconnaît à peu près les mêmes causes que la défaillance, c'est-à-dire des émotions dans le sens du plaisir et de la douleur, mais beaucoup plus violentes.

C'est ce qu'on appelle, dans le langage ordinaire, l'évanouisse-

ment, et qui sert de thème, comme la défaillance, soit à des métaphores pour exprimer le trouble de l'âme, soit à des effets de peinture ou de théâtre pour le représenter aux yeux.

Le râle. — Le râle est une respiration étranglée. Il est le résultat physique de tous les genres de suffocation, que la cause en soit mécanique, intérieure ou extérieure. L'homme râle quand on lui serre la gorge, quand il avale de travers, quand sa luette tombe, quand il est atteint d'asthme ou de coqueluche. Dans tous ces cas il n'y a rien qui ait rapport à l'expression, il n'y a qu'un symptôme, symptôme effrayant sans doute, mais purement accidentel.

Dans les états de souffrance excessive, au contraire, le râle devient un mouvement expressif d'une énergie extrême, parce qu'alors il est une sorte de déviation du cri. En effet on râle lorsqu'on ne peut plus crier : la gorge s'est enrouée, les cordes vocales, détendues, ne vibrent plus ; les muscles de la glotte n'ont plus de force ; l'appareil vocal est inerte ; par suite de l'affaiblissement général que la crise leur a infligé, les muscles du thorax n'ont plus la force nécessaire pour animer le jeu des poumons : un souffle rauque, traînant, épuisé, passe à grand'peine entre les parois détendues de la gorge, s'échappe à travers les narines contractées, entre les lèvres flottantes. De tout cela résulte un bruit sourd, profond, déchiré, bien en rapport avec la scène navrante ou lugubre qu'il accompagne ordinairement.

Le râle est le plus terrible des effets physionomiques. Il l'est dans tout le cours de notre existence, il l'est jusque dans ses derniers instants, dans ces instants suprêmes où, prête à s'éteindre, la flamme de la vie ne fait plus que vaciller. Le souffle du mourant est épuisé, son dernier cri est venu expirer au seuil de ses lèvres : il râle, et comme le gémissement est le chant naturel de la douleur, le râle est le chant de la mort.

Disons cela moins tristement : le chant du cygne...

Le ronflement. — Si le ronflement d'un voisin a parfois l'inconvénient d'éveiller à côté de lui un dormeur moins solide, ce chant du sommeil, ainsi qu'il convient de l'appeler, n'éveille du moins aucune idée funèbre, et c'est généralement dans l'ordre du ridicule qu'il trouve ses plus grands effets. Certains sujets puis-

samment instrumentés arrivent à des ronflements d'une ampleur que peuvent seuls égaler les plus grands tuyaux d'orgue de nos cathédrales. Le ronflement a d'ailleurs, comme le crime, ses degrés, variant depuis le souffle léger qui écarte les lèvres pour les laisser tomber à intervalles égaux, jusqu'au grondement continu, formidable, si justement comparé au bruit d'une toupie d'Allemagne.

C'est une action expressive : nous n'éprouvons pas la moindre hésitation à la classer parmi ces actions vocales qui toutes, comme nous l'avons vu, comme nous le verrons encore, s'accompagnent de mouvements généraux de l'ensemble physionomique.

Quand le ronflement passe et repasse à travers ce nez qui fait tant de tapage sans en avoir conscience, il y a là un contraste entre le bruit, qui est ordinairement un signe d'activité, et l'immobilité du corps, qui est par excellence un signe de repos : et on est porté à rire, parce que les contrastes font rire comme toute chose inusitée ou inattendue.

Le ronflement résulte d'une vibration des parois de l'arrière-gorge et du nez, résonnant à la manière des instruments à anche. Il se distingue, par une articulation particulière, de la sterteur, qui est un phénomène respiratoire spécial à certains états de fièvre ou de maladie.

Le sommeil. — Entre la syncope, qui interrompt la vie, et la mort, qui l'arrête, la nature a institué le sommeil, qui repose le corps et semble même, par une espèce de nutrition mystérieuse, le réparer. Soumis, comme tous les êtres organisés, à ce besoin invincible, l'homme ne peut s'y soustraire, et s'il refuse d'y céder, il y succombe sans pouvoir plus s'en défendre que de la mort.

Pour résumer en un trait l'effet du sommeil, on peut dire qu'il opère une paralysie générale du système nerveux dans tout ce qui touche à la vie animale, et qu'il ne laisse d'activité qu'à la vie organique. En cet état l'animal endormi fonctionne à la manière d'un végétal.

Quoique la sensibilité, l'intelligence, la volonté et le mouvement, s'arrêtent au moment où l'homme s'endort, le sommeil plein est précédé d'un demi-sommeil et suivi d'un demi-réveil, qui durent plus ou moins de temps et pendant lesquels l'activité s'éteint par degrés pour se ranimer ensuite progressivement.

Il y a donc dans le sommeil trois phases bien distinctes : la phase initiale, où l'homme sent, pense et agit de plus en plus confusément : la phase centrale, où il perd conscience de lui-même ; enfin la phase finale, où il reprend peu à peu le sentiment, l'intelligence et la volonté.

A chacune de ces trois phases correspondent des expressions diverses, et si on les suit du commencement à la fin, on y verra se succéder les signes de la défaillance vitale, puis ceux de la torpeur, puis ceux du réveil.

Quelle que soit l'uniformité de sa loi, le sommeil se caractérise diversement aussi bien parmi les hommes que parmi les animaux. Ses différentes expressions varient avec le sexe, l'âge, le tempérament, le caractère, et sont déterminées par les conditions, les circonstances, les précédents, du sommeil, et aussi par l'état moral ou physique du dormeur. Si l'on ajoute à cela les rêves nés du jeu inconscient du cerveau ou suscités par un bruit, une odeur, un ébranlement, une fausse position, on reconnaîtra que le sommeil est une action expressive d'ensemble presque aussi variée que celles de l'état de veille.

Le sommeil est un repos, sans doute, mais la figure endormie a son expression, que le repos lui-même, l'abandon et la pose du corps et des membres, l'état des traits du visage, caractérisent d'une manière saisissante. La preuve, c'est que la peinture et la sculpture, non moins que la poésie et le théâtre, prennent continuellement pour sujets des figures ou des personnages endormis. Le tableau est gracieux ou touchant, curieux ou grotesque, selon le cas, mais l'expression est toujours assez intéressante pour avoir tenté un artiste.

Aussi le sommeil occupe-t-il, dans la poétique de tous les arts, une place considérable ; le sommeil de l'enfant, de la jeune fille ; celui du laboureur, du soldat ; les nymphes endormies sur les gazons verts, en contraste avec les songes affreux du tyran ou du criminel se tordant sur sa couche, ont servi de sujets à mille chefs-d'œuvre. Ce n'est pas seulement parce que le sommeil représente près de la moitié du temps de la vie : c'est encore et surtout parce qu'il nous montre presque toujours la figure dans un état de repos aussi complet que possible, et que dans

ces conditions, où rien ne vient la troubler, elle se fait voir dans toute la beauté, dans toute la sincérité, de son expression naturelle.

Même dans les cas, assez fréquents encore, où des mouvements, des cris, des paroles incohérentes ou entrecoupées, troublent l'immobilité du dormeur, il est telle de ces révélations qui suffit à elle seule pour trahir les secrets les plus cachés de la conscience.

Le sommeil varie avec l'âge et le sexe : les femmes et les fants dorment beaucoup ; les vieillards, de moins en moins à mesure qu'ils s'approchent du terme de leur existence.

Le sanguin dort peu ; le bilieux, mal ; le nerveux, inégalement ; le flegmatique, longtemps et profondément.

Les chagrins, les remords, la maladie, les excès, l'extrême faiblesse, agissent à la fois sur la quantité, sur la répartition et sur la qualité du sommeil, qui devient inégal, lourd, anxieux, disparaît même parfois, sous ces influences diverses.

On peut dire que le caractère et même le degré d'intelligence se marquent jusqu'à un certain point dans le sommeil : sans compter que l'expression des traits s'y montre en quelque sorte à nu, il est positif qu'un homme d'esprit dort spirituellement, qu'un sot dort bêtement, tout comme une jolie femme nous paraît toujours séduisante, même quand nous la voyons endormie.

Quoique la condition naturelle du sommeil soit de se renfermer dans l'intérieur des habitations, les nécessités et les hasards de l'existence dans une ville telle que Paris donnent, plus souvent qu'on ne pourrait croire, des occasions de l'observer sur le vif. C'est ainsi qu'hier encore, à quelques pas de ma porte, j'ai rencontré, étendus sur les dalles du trottoir, trois ouvriers dormant de tout leur cœur à côté de leur ouvrage suspendu. Tous trois étaient jeunes, vigoureux, beaux de cette mâle beauté que la simplicité donne au visage de l'honnête homme, quand il sait porter noblement le fardeau du devoir et du travail. Je ne saurais dire de quelle sympathie je me sentais touché pour la lassitude de ces hommes, et avec quel plaisir je jouissais de leur repos. C'est que je voyais là le sommeil sous son aspect

le plus clair, dans l'évidence de sa nécessité, et savouré par ces braves gens, comme j'allais le savourer moi-même lorsque je serais fatigué.

Cette scène naturelle m'a remis en mémoire un autre dormeur que je vis, par un jour lugubre d'hiver, assis dans la boue au pied d'un des piliers de la place de l'Europe. Les bras pendants, la tête entre les genoux, les vêtements en lambeaux, le corps décharné, ce malheureux semblait écrasé sous le poids de la misère, et à le voir ainsi, on se demandait avec épouvante ce qu'il allait devenir quand il aurait le malheur de se réveiller.

Le somnambulisme, état intermédiaire entre la veille et le sommeil, offrirait bien d'autres sujets d'observation. Mais outre que nous sommes obligé d'avouer notre incompétence en cette matière, il y a là des problèmes de libre arbitre, des phénomènes d'obsession ou de domination qui, compliqués de ce que l'hystérie, la folie, la simulation et le charlatanisme peuvent y mêler, y rendent l'étude de l'expression inabordable, au moins pour nous.

La mort. — Nous arrivons enfin à la dernière action expressive de la vie, la mort. Dans l'attitude ou dans le geste de ce qui n'est plus qu'un cadavre, la figure garde encore pendant quelques heures un fantôme d'expression.

Ainsi réduite aux simples effets matériels des lignes, des masses et des rapports de position des parties, la loi de la physionomie reste gravée sur cette ruine humaine; on dirait qu'elle y parle encore, tant l'idée reste invinciblement attachée aux traits de ce mort, tout pâle et tout immobile qu'il soit.

Ce serait là, dans cette expérience solennelle, qu'on pourrait, s'il en était besoin, trouver la confirmation de ce que nous avons observé, puisque nous y voyons l'âme se survivre en quelque sorte et nous laisser un dernier témoignage de cette union de la forme et de la pensée, qui est toute la physionomie.

D'ailleurs, à prendre les choses au vrai, on peut dire qu'il y a là plus qu'un simple reflet de la vie. Car soit que la mort l'ait paisiblement endormie, soit qu'elle l'ait renversée dans l'attitude d'un vaincu, soit qu'elle l'ait pétrifiée dans son dernier mouve-

ment, la figure se maintient quelques heures par une espèce de survivance organique qui n'est plus la vie et qui n'est pas tout à fait la mort ; dans ces moments rapides où le corps et le visage se défendent encore contre la décomposition, il semble que l'âme vacille autour d'eux comme la flamme qui, dans le foyer prêt à s'éteindre, jette une dernière lueur.

Quand la mort a été naturelle et progressive, le corps est généralement étendu sur le dos, les mains sont abandonnées selon le mouvement qu'elles ont pu exécuter au moment suprême. Si l'homme est tombé debout, s'il s'est roulé à terre, les membres sont presque toujours plus ou moins fléchis, et le hasard du dernier soupir laisse le cadavre couché sur le flanc, sur le dos, ou la face contre terre : la scène prend alors un aspect bien différent de ce que présente l'homme mort paisiblement dans son lit ; elle devient effrayante si le corps est tordu sur lui-même, si la tête renversée, les membres crispés en désordre, semblent mimer les dernières convulsions d'une agonie douloureuse.

Dans les morts violentes par commotion ou blessure d'arme à feu, il arrive très souvent que la rigidité cadavérique saisit instantanément l'homme ainsi foudroyé : il reste dans l'attitude où il a été frappé. Sans évoquer ici des images trop pénibles à mettre sous les yeux du lecteur, il suffit de rappeler que sur les champs de bataille on voit des morts debout et pétrifiés comme des statues.

En s'y prenant au moment où la rigidité cadavérique va se produire, on peut donner aux corps morts toutes les attitudes de la vie. Dans un des romans de Cooper, il y a je ne sais quelle épouvantable histoire de sauvages qui ont surpris et massacré la garnison d'un fort, et qui, avant de se retirer, disposent les cadavres de façon à ce que, vus de loin, l'un a l'air de pêcher à la ligne, l'autre, de lire, etc.

Au reste, et en dehors de ces actes de cannibalisme, les hommes ont, dans tous les temps et chez tous les peuples, attaché une idée à la disposition des corps de leurs semblables morts, et la diversité non moins que la constance de leurs coutumes sur ce point montre que chez tous il y a un sentiment très

net de cette espèce d'état intermédiaire qui semble retenir encore quelques instants l'âme du mort prête à quitter la terre.

Cette idée, ils la manifestent symboliquement par la position qu'ils donnent au cadavre, et qui figure : la crainte, lorsqu'ils placent le corps la face contre terre ; le repos et la résignation, lorsqu'ils l'accroupissent, les mains croisées sur les genoux et la tête penchée sur la poitrine ; la foi ou l'espérance, lorsqu'ils le couchent la face tournée vers le ciel et les mains jointes pour prier Dieu ; enfin le mystère, lorsque, comme les Égyptiens, ils embaument le corps, l'entourent de bandelettes, l'enferment dans un cercueil, et le descendent dans les labyrinthes de leurs hypogées, comme s'ils voulaient le cacher au plus profond du mystère de la mort.

Au théâtre, la mort, telle qu'on la représente d'ordinaire, n'est qu'une image très affaiblie de la réalité. Ce qu'on y montre, c'est tout au plus l'évanouissement d'une personne qui tombe ou s'abandonne en fermant les yeux, et ne pâlit même pas.

Rachel est la première tragédienne qui, dans *Mademoiselle Le Couvreur,* ait osé mourir en scène les yeux ouverts, comme on meurt dans la mort réelle. Une actrice qu'on applaudissait encore dernièrement, Mlle Croizette, a poussé plus loin l'exactitude : dans *Le Sphinx*, d'Octave Feuillet, au moment où elle s'empoisonnait, d'un tour de main elle défaisait sa coiffure et se verdissait le visage, puis, se montrant de face, se raidissait et tombait renversée, les yeux grand ouverts et fixes. Sans examiner ici jusqu'à quel point l'esthétique du théâtre peut s'accommoder d'une aussi effroyable imitation, il faut convenir qu'en tout cas l'effet était aussi navrant que possible, et qu'il se rapprochait beaucoup de la vérité.

Et cependant ce n'est pas encore cela.

J'ai malheureusement eu l'occasion, plus d'une fois dans ma vie, de voir des cadavres, la plupart de gens assassinés, suicidés ou morts violemment, et je dois dire que les cadavres de théâtre ou de tableaux n'ont qu'une fausse ressemblance avec ceux dont l'image est restée dans ma mémoire. Les figures de cire, même celles où on a eu la prétention de représenter des vivants, voilà ce qui ressemble le mieux aux morts

J'ai cherché à me rendre compte de la raison de cette analogie si frappante, et voici comme je me l'explique.

La première raison est que, dans la coloration qu'on donne aux figures de cire, le rose disparaît au bout de peu de temps, laissant dominer le jaune, qui ne passe pas, en même temps que la cire jaunit elle-même ; ajoutez à cela la raideur et la sécheresse de la matière, l'éclat vitreux des yeux d'émail, et en voilà plus qu'il n'en faut pour produire cet aspect cadavérique.

Une autre circonstance vient compléter l'illusion, c'est le désaccord des plis des vêtements avec la pose de la figure : chez les morts encore vêtus de leurs habits, il est rare qu'ils correspondent aux flexions des membres ; ils ne tombent plus juste aux jointures, les convulsions de l'agonie ont tout retroussé, tout bouleversé. Les figures de cire présentent la même fausseté de plis, et voilà, je crois, ce qui peut expliquer l'analogie funèbre dont je suis ici frappé.

Dans les morts paisibles, lorsque l'agonie a été calme, et aussi parfois dans les morts subites, il arrive que le visage, après quelques heures, prend quelque chose de radieux et d'extatique. Brillat-Savarin, dans sa *Physiologie du goût*, en cite un exemple d'après une jeune fille morte de consomption pour avoir bu du vinaigre afin de se faire maigrir. Il ajoute que ce cas n'est pas rare, et que Lavater en fait mention dans son *Traité de la physionomie*. Il y a probablement une sorte d'épanouissement des traits, déterminé soit par la rigidité cadavérique soit parun travail de décomposition des tissus.

Quoi qu'il en soit, il n'y a plus à essayer ici de rattacher cette expression aux derniers mouvements de la vie : tout lien est depuis trop longtemps rompu entre cette dépouille insensible et l'esprit qui l'animait : il n'y a plus de physionomie.

LES INFLUENCES DE MILIEU

Nous avons achevé l'étude de la figure humaine. Nous l'avons d'abord prise au repos, et dans l'analyse de chacun des traits du visage et du corps, nous avons cherché à établir les règles générales et fixes de leur expression.

Nous avons ensuite étudié avec le même détail les effets

expressifs qui se produisent dans les mouvements divers dont chacun des traits s'anime isolément sous l'action du sentiment, de l'intelligence ou de la volonté.

Prenant alors la figure dans les mouvements d'ensemble que nous avons appelés actions expressives, nous avons décrit et analysé les plus caractéristiques en les rapportant aux règles d'expression que nous avions formulées.

Ainsi s'achève l'histoire de tout ce que l'homme, pris isolément, peut faire pour l'expression de sa propre figure. C'est en quelque sorte la physionomie volontaire ou libre, car elle dépend à peu près de ce qu'est l'homme et de ce qu'il fait par lui-même.

Mais ce que nous connaissons là, c'est l'homme absolu. Or il y a tout un monde de causes intérieures ou extérieures dont il éprouve les effets à chacune des minutes de son existence, et qui toutes, selon leur puissance et selon qu'il y résiste plus ou moins, le modifient dans ses formes, dans ses actes, dans ses sentiments et dans ses pensées.

L'ensemble de ces effets est ce qu'on appelle les influences de milieu, qui vont faire le sujet du présent chapitre.

Pour ce qui est des influences qui agissent sur le corps et sur les traits fixes de l'homme, il faut admettre qu'il y a dans le milieu ambiant une force d'assimilation tendant continuellement à modifier dans un sens donné les formes et la constitution de l'homme et des autres êtres vivants ; mais quant aux modifications qui portent sur les parties indépendantes et sur les actes libres de l'homme, sur ses sentiments et sur ses idées, il semble impossible de les attribuer à une autre force qu'à celle de l'imitation. Cette force, poussant incessamment tous les êtres libres à se rendre le plus possible semblables ou analogues entre eux, est le principal régulateur que la nature emploie pour maintenir l'ordre et l'unité de mouvement dans le cours de la vie universelle.

Milieu naturel. — L'homme n'est pas isolé dans la nature : il n'est, comme tous les autres êtres, qu'un point de l'univers, et cet univers est pour lui un milieu sans lequel il ne pourrait vivre, sans lequel on ne pourrait même pas le concevoir ; qui

l'enveloppe et le pénètre de toutes parts, et de toutes parts exerce sur lui une influence irrésistible et continue. C'est le *milieu naturel ou biologique*, qui se compose de la végétation, des espèces animales, de la chaleur, de la lumière, de la configuration et de l'altitude du sol, de la distribution et de la nature des eaux, enfin des conditions de latitude ou de météorologie, d'où résulte le climat.

A ces circonstances locales il faut ajouter l'époque, qui fixe le point du temps où se développera la vie de chaque individu et où il prendra un cachet particulier. Ainsi se constitue une première enveloppe où l'homme, englobé pêle-mêle avec tous les autres êtres de la nature, subit comme eux les conditions d'existence communes à tous.

Milieu social. — L'homme est un animal sociable. La nature ne lui permet de vivre et de se développer qu'à la condition qu'il s'associe avec ses semblables, par familles, par tribus, par confédérations, et enfin par peuples ou par nations.

Influencées par toutes les circonstances des milieux naturels divers où elles s'établissent, modifiées en même temps par le travail intérieur qu'elles font sur leur propre constitution, ces sociétés exercent sur chacun des individus dont elles se composent une influence spécifique qui tend continuellement à leur imprimer à tous un caractère analogue, un ensemble d'aptitudes et de penchants uniformes : car le but des sociétés est de s'unifier pour concentrer les forces dans la même direction et obtenir ainsi le plus d'effet utile possible.

Ainsi se détermine un second milieu, une seconde enveloppe concentrique à la première, et qui constitue le *milieu social*.

Ce milieu social a pour éléments : d'abord les liens généalogiques : race, hérédité, famille, éducation, nationalité, religion, gouvernement et politique, antécédents historiques ; en second lieu, les groupements sociaux de toute nature et de toute étendue : rassemblements, foules, réunions, guerres, migrations, navigation, calamités, phénomènes psychologiques collectifs ; enfin le rôle particulier que chaque membre de la communauté a choisi ou obtenu dans le travail ou dans l'administration des biens sociaux, et c'est la position sociale ou la profession.

Milieu individuel. — En antagonisme avec les influences extérieures que nous venons d'indiquer, et formant pour l'individu une sorte de cuirasse qui maintient son caractère propre et le défend contre l'invasion de ces influences, il y a dans chaque homme, et, pourrait-on dire, dans chaque être de la nature, un certain assortiment de qualités ou d'aptitudes, de penchants ou de défauts, dont la somme forme l'individualité de chacun. Par une loi de variété et d'inégalité dont l'évidence nous éblouit, mais dont le secret nous échappe, chaque homme, en effet, naît et se développe avec des proportions de qualités, de défauts, de sentiment, d'intelligence, aussi marquées, aussi diverses, que les proportions des parties de son corps. Ces proportions des âmes servent à les distinguer les unes des autres, comme les proportions des corps servent à distinguer un corps d'un autre.

Moyenne idéale proportionnelle des facultés. — Ceci nous amène à supposer forcément une moyenne idéale de proportion entre les divers composants de l'âme, et à nous y rapporter comme à un terme fixe de comparaison, sans quoi nous n'aurions aucune mesure pour évaluer les excès, en plus ou en moins, de telle ou telle faculté, de tel ou tel penchant. Sans cette moyenne idéale nous ne saurions ni dire ni concevoir ce que c'est qu'une *bonne* nature, une *grande* intelligence, un caractère *ferme*, un cœur *pur*. On ne peut donc pas se passer d'avoir un canon des proportions pour l'âme, par la même raison qu'on ne peut s'en passer pour les proportions du corps.

Le dosage de l'individu. — Cette dose individuelle de facultés et de penchants, il ne dépend pas plus de nous de la changer que nous ne pouvons changer de visage ou de corps. Elle constitue donc pour nous un milieu, milieu individuel plongé lui-même dans le milieu naturel, entouré ensuite par le milieu social, mais formant pour chaque individu, ainsi que nous l'avons dit, une sorte d'armure défensive à travers laquelle il peut communiquer avec le monde extérieur sans s'y dissoudre.

La santé, le caractère, la sensibilité, l'intelligence, la moralité, les penchants, les passions, les vices, exerçant continuellement leur influence sur chacune des idées et sur chacun des

actes de l'homme, doivent donc être considérés comme de véritables influences de milieu, et les modifications qu'ils déterminent dans l'homme intérieur ne pourront manquer de se faire voir, par une sorte de transparence, sur l'homme extérieur, c'est-à-dire sur la physionomie.

On peut le voir, l'homme que nous avons étudié jusqu'ici, c'était l'homme absolu, pris en lui-même et dans le mécanisme isolé de son activité propre. Mais quelque étendu que soit le champ de cette activité, il faut qu'elle se coordonne avec les lois et les mouvements de la vie universelle dont elle n'est qu'une part infiniment petite. Pour que l'étude de la physionomie humaine puisse avoir quelque chance d'être complète, il nous faut donc, après avoir vu la figure dans son activité théorique, l'étudier dans son activité relative et pratique, et fonctionnant sous l'influence des mille et mille causes extérieures ou intérieures qui peuvent l'influencer.

Nous traiterons d'abord du milieu individuel, puis du milieu social, enfin, du milieu naturel.

Influences du milieu individuel. — Nous n'avons ni l'intention ni l'espérance de relever et d'étudier ici dans leurs effets expressifs toutes les influences de milieu individuel qui se pourraient imaginer, car de proche en proche nous arriverions à étudier tous les individus les uns après les autres. Ce serait impraticable ; ce serait d'ailleurs sans utilité et sans intérêt. Ce qui est possible et suffira amplement, c'est de prendre quelques exemples, les plus usuels et les plus caractéristiques possible, laissant aux observations de chacun à s'étendre dans les directions ainsi indiquées, ou bien au contraire, à se concentrer de préférence sur tel ordre de faits.

La santé. — L'état actuel de la santé, personne ne songe à le nier, exerce sur le cours des idées et, par suite, sur les actions de l'homme, une influence considérable. L'homme bien portant se sent plus heureux, plus libre ; sa volonté devient plus active ; ses sentiments se modèrent et s'équilibrent ; son intelligence est claire ; ses fonctions s'exécutent avec régularité. Que si cette bonne santé est habituelle, plus longtemps elle se sera maintenue, plus s'établiront en lui des dispositions constantes à

la sérénité, à la bienveillance, à la bonne humeur ; il aura confiance en sa propre vie, et voyant en général les choses du côté du beau, du bon et du vrai, il portera dans l'expression générale de sa figure et de ses actions une aisance, une élégance, oserai-je dire, qui est le signe assuré de la santé florissante.

Les maladies. — La maladie et les infirmités infligent à l'homme un masque et une livrée qui le revêtent, quand elles ne le défigurent pas, d'un aspect sinistre. Ce n'est pas une des moindres tristesses de la vie que de voir passer et repasser autour de nous, les uns silencieux, les autres poussant des cris, ces condamnés traînant la douleur qui les enchaîne à un éternel supplice ou les mène à la mort.

Le poitrinaire. — Le poitrinaire est maigre, pâle, tantôt languissant, tantôt animé d'une ardeur fébrile. Ses traits sont allongés, presque toujours aquilins ; une chaleur fixe comme celle d'un charbon ardent brûle au fond de ses yeux ; des plaques d'un rose uniforme et nettement circonscrites colorent ses pommettes ; ses lèvres sont aussi rouges que de la chair à vif.

Le goutteux. — Le goutteux a la face charnue, le teint violemment coloré, le corps ramassé, les pieds courts, gros et cambrés, les mains rouges, épaisses, souvent déformées par des nodosités qui se crevassent et laissent échapper des efflorescences calcaires.

Le dartreux. — Le dartreux a généralement la peau fine et rose, l'œil clair, bleu ou gris ; ses paupières sont presque toujours un peu rouges, éraillées et dépourvues de cils. C'est une chose singulière mais positive, que la plupart des dartreux ont dans la physionomie quelque chose du lion, du félin. La maladie, sans doute par l'irritation physique et morale qu'elle cause, leur aigrit beaucoup le caractère, et lorsque cette circonstance vient se joindre aux signes physiques que nous indiquons, le diagnostic est très probable.

L'apoplectique. — L'apoplectique est gros ; son teint est rouge violacé ; on dirait que le sang va lui sortir par tous les pores ; il a le cou gros et court, la tête enfoncée entre les épaules ; sa démarche est lourde, sa langue, épaisse et embarrassée ; ses lèvres articulent confusément et semblent baver lorsqu'il parle ; ses

gestes sont rares et comme ralentis par le poids d'une lassitude invincible ; ses regards sont incertains ; la stupeur et le vertige, avant-coureurs du coup de foudre qui va le frapper, règnent déjà sur son visage et y répandent une espèce d'hébétement et de consternation. On devine qu'avant de le tuer le sang l'étourdit et l'enivre, et quand on le voit, suant, enflammé, éclatant dans sa peau, chanceler, tournoyer sur lui-même, balbutier des mots sans signification et sans suite, on est épouvanté de sa ressemblance avec l'ivrogne.

L'homme malade de la moelle épinière. — Chez les malades atteints d'une affection de la moelle épinière, ce n'est pas seulement la manière de marcher qui décèle cette maladie : le visage, d'une pâleur cireuse toute particulière, porte une expression vraiment poignante d'anxiété et de chagrin ; lorsqu'ils marchent, le corps incliné sur leurs béquilles, la tête tendue en avant, promenant devant eux leurs yeux inquiets, c'est une tragédie.

L'hypocondriaque. — Des traits contractés, un teint pâle, un regard méfiant, un sourire amer, une voix stridente ou sourde, la tête de travers, des gestes crispés, une démarche saccadée, un air d'irritation sourde ou de crainte continuelle, la négligence et le manque de soin dans toute la personne, souvent des bizarreries odieuses ou ridicules dans l'ajustement ou le costume, caractérisent l'hypocondrie.

Cette maladie est une des plus redoutables qui puissent affliger l'espèce humaine, car elle ne fait pas seulement souffrir le malade, elle est le tourment de ceux qui l'entourent. Par ses plaintes continuelles, par ses exigences folles, par son implacable égoïsme, par ses récriminations de tous les instants, l'hypocondriaque est le fléau de ses amis et de ses proches, et il parvient à exaspérer jusqu'à son médecin.

Hypocondriaques inoffensifs. — Il est cependant quelques hypocondriaques aimables dont la demi-folie est tempérée par une dose bienfaisante d'esprit et de cœur.

J'en ai connu un qui laissait croître ses cheveux et en faisait deux nattes qu'il réunissait sous son menton, afin, disait-il, de défendre ses oreilles contre les bruits trop violents qui auraient pu les assourdir. Le même portait des lunettes d'écaille, mais sans

verres, afin de « concentrer le rayon visuel » sans fatiguer la vue.

Dans une visite officielle que je faisais un jour, je fus reçu par un haut fonctionnaire qui avait le bas de son pantalon entouré de ces ficelles roses dont on se sert pour paqueter les plumes d'oie: c'était afin d'éviter les coups d'air aux mollets. Il portait aux pieds des savates vieilles de dix ans ; il était d'une saleté sans nom ; sur son visage jaune et ridé pointait un nez plus rouge qu'un radis. Ses cheveux très longs, frisés en tubes tout autour de la tête, reluisaient de pommade. Par-dessus tout cela il avait emmanché un habit bleu-barbeau à boutons dorés flambant neuf.

Cécité et surdité. — Sans parler ici de ces infirmités qui tordent ou mutilent le visage ou le corps et sont proprement les cas pathologiques de la physionomie, la cécité et la surdité, dont le siège est dans la tête, fournissent matière à des observations d'un vif intérêt.

Nous avons, à propos de la fixité des yeux, rapporté un fait qui montre jusqu'à quel point le visage du sourd traduit en immobilité le silence qui s'est fait autour de lui.

Cette observation fait voir clairement qu'une grande partie de l'animation du visage est provoquée par les notes sonores de la vie ; que, faute de pouvoir entendre ces vibrations, le visage du sourd semble impassible, n'ayant à exprimer que le langage silencieux de l'homme intérieur.

L'aveugle-né. — Dans l'aveugle de naissance le tableau s'assombrit encore. La face, informe et bouffie, n'a ni expression ni caractère : ce n'est plus un visage, c'est une masse de chair.

Il est donc évident que le sens de la vue est encore un des ressorts les plus importants du mécanisme de l'expression, puisque sans lui cette expression n'existe plus.

La vue élément constitutif de la physionomie. — Pour ma part j'irais même plus loin. Quand on voit que, malgré l'intégrité de l'ouïe, la cécité suffit à elle seule pour effacer complètement la physionomie, tandis que la surdité n'en efface qu'une partie, j'oserais dire que la vue est l'élément constitutif de la physionomie.

J'en puis donner une raison démonstrative, c'est que la physionomie est un miroir où la nature se réfléchit, y formant une

image visible. Cette image, nous pouvons la reproduire sur notre propre visage lorsque nous l'avons vue sur celui des autres hommes : mais comment l'aveugle-né, qui ne connaît ni l'image ni la nature, pourrait-il avoir une physionomie ?

S'il est vrai, comme j'espère l'avoir démontré, que la physionomie n'est au fond que la langue universelle de l'expression, le visage d'un aveugle est muet parce que ses yeux ne peuvent pas lire un seul mot de cette langue.

Influence des divers caractères. — Nous n'aurons pas à insister beaucoup pour faire voir quelles différences sont produites sur la physionomie par la diversité des caractères. La voix, le geste, la démarche, le regard, varient suivant le caractère de chaque individu, et on reconnaît au premier coup d'œil un homme ferme ou indécis, hardi ou timide, franc ou fin, doux ou rude, simple ou raffiné, à la façon dont il se présente, dont il parle, dont il gesticule, dont il regarde.

Il serait oiseux de donner ici des exemples : les romans et le théâtre ne vivent que des observations qu'on fait là-dessus, et ce qu'on appelle un caractère n'est autre chose qu'une formule vivante de ces observations, qui forment également le fond de tous les livres des moralistes. Nous avons d'ailleurs, sur les actions expressives, étudié en détail ces effets.

La sensibilité. — La sensibilité est la quantité plus ou moins grande de plaisir ou de peine que nous font éprouver les sensations physiques ou les impressions morales. Cette quantité varie avec des écarts pour ainsi dire indéfinis.

Les Patagons se tailladent tout le corps, et même la plante des pieds, avec des tessons de bouteilles ; ils rient de l'épouvante des spectateurs : eux ne souffrent pas.

Ces mêmes hommes ne sont pas moins insensibles aux affections les plus sacrées de la nature. John Byron, dans son naufrage à la Terre de Feu, a vu un père saisir son fils, lui casser la tête contre un rocher, parce que l'enfant n'avait pas la force de porter un panier de moules, et aussitôt n'y pas plus penser que s'il avait écrasé une puce.

Voilà, je crois, les deux derniers termes qu'on puisse citer de l'insensibilité physique et morale.

Mettons en regard de cela une femme qui s'évanouit pour une piqûre d'épingle, et ce cuisinier japonais qui s'ouvre le ventre en croix parce que son maître ne lui avait pas fait compliment d'un plat préparé avec des soins particuliers; songeons maintenant à cette gamme de sentiments sympathiques qui commence à la satisfaction pour finir au délire de la joie; qui va de la simple bienveillance jusqu'aux transports de l'amour frénétique; parcourons la progression qui par degrés conduit l'homme et l'emporte de l'irritation légère aux derniers excès de la rage, du regret au désespoir, de l'égarement enfin, jusqu'à la folie, jusqu'à la mort, et nous aurons devant les yeux l'étendue immense de ce domaine de la sensibilité où s'agite le cœur humain.

Quelle que soit la diversité des hasards ou des combinaisons du sort, celle des âmes est encore plus infinie, de sorte que chaque homme, on peut le dire, pareil à ces instruments de musique dont aucun ne peut être exactement pareil aux autres, rend un son différent quoique les notes soient les mêmes pour tous. Nous crions ou nous chantons, aux vibrations de la sensibilité, comme le violon sous l'archet, mais chaque violon a son timbre.

Il ne nous semble pas nécessaire de décrire ici les effets de la sensibilité sur la physionomie; nous n'avons, pour ainsi dire, pas fait autre chose dans tout le cours de ce travail, c'est notre sujet même. Chacune de nos études présente l'homme dans son expression, et l'homme, c'est la sensibilité, comme c'est l'intelligence, comme c'est la volonté; nous n'avons donc qu'à nous en référer à nos observations.

Nous avons seulement, comme indication générale, à faire remarquer que, selon que la sensibilité est plus ou moins grande, la figure, soit au repos soit dans ses actions, sera aussi plus ou moins expressive. Le visage des gens sensibles, en effet, leurs gestes, leur langage, sont très mobiles, très animés, tandis que chez les gens à sentiments froids tout cela est beaucoup plus calme. C'est là une observation que chacun de nous fait continuellement autour de soi.

L'intelligence. — On peut dire que l'intelligence est la lumière de la physionomie; cela est vrai non seulement de l'homme mais de tous les animaux. Nous le voyons clairement dans l'homme, où les expressions et les actions semblent pour ainsi dire mathématiquement

graduées sur le degré d'intelligence de chaque individu. Nous le verrons dans les animaux, quand nous aurons su les étudier comme nous étudions les hommes.

Une partie de l'histoire, celle des grands hommes ou des personnages célèbres, s'appuie sur cette vérité de sens commun, et l'étude de la physionomie de ces figures monumentales de l'humanité forme toute une esthétique d'ordre supérieur, complétée par les notions usuelles que nous possédons tous, et qui nous font distinguer à première vue un homme intelligent d'un sot.

Nous ne pouvons pas revenir sur ce que nous avons remarqué, au cours de notre étude, sur les signes fixes qui, dans la figure au repos, marquent l'intelligence, et sur les mouvements qui, dans les actions expressives, donnent un indice analogue : il suffit de nous en référer à nos diverses observations sur chaque trait et chaque mouvement. L'étude des influences de milieu ne saurait nous engager à reprendre un à un tous ces faits, ce qui serait interminable et inutile : il faut la prendre comme une contre-épreuve et nous contenter de rapprocher les faits observés de l'influence en question.

La moralité. — On en peut dire autant au sujet de la moralité. Tout le monde est d'accord pour comprendre ce qu'on entend par un air honnête ou une mine de coquin. On ne se rend pas compte des raisons pour lesquelles des jugements si péremptoires sont prononcés à première vue et à l'unanimité, mais en attendant ils sont rendus et rarement on les réforme.

C'est que la plupart sont infaillibles.

D'abord, si on les contrôlait par l'analyse détaillée du personnage, on y retrouverait certainement les indices des penchants bons ou mauvais que chacun de ses traits marque par lui-même, mais on y verrait de plus un ensemble de rapports dont la tendance dominante produit une sympathie ou une antipathie irrésistible.

Air honnête. — L'aspect d'un honnête homme, si l'on y fait bien attention, nous donne un sentiment de calme, d'ordre, d'harmonie, de fermeté, de douceur, de franchise ; tout cela est expliqué clairement dans les lignes, dans les contours de son visage, dans la régularité de ses mouvements, dans la netteté de son regard et de sa voix. En lui tout s'ouvre, s'épanouit, il n'a rien à cacher.

Mine de coquin. — Devant le malhonnête homme, l'antipathie et la défiance s'éveillent au premier coup d'œil, parce qu'il y a dans toute sa personne un je ne sais quoi d'agité, d'irrégulier, de discordant, de louche, qui se trahit : le visage n'a pas d'expression bien définie. Le drôle se ramasse sur lui-même, il voudrait se dissimuler aux yeux qui le dévisagent ; les gestes sont faux, le regard est équivoque, la voix n'est pas franche..... Personne ne s'y trompe : mine de coquin !

Les penchants. — Les penchants sont des dispositions, des inclinations instinctives, qui portent constamment nos préférences ou nos habitudes vers certaines façons de sentir, de penser, d'agir. Cette prédominance de l'instinct est ce qui distingue les penchants des passions et du caractère.

Les passions, selon qu'on les contient ou qu'on les satisfait, dépendent pour une grande part du libre arbitre de chacun ; le caractère aussi, bien qu'à un moindre degré, peut être modifié par la volonté ou même changé par quelque secousse morale telle, par exemple, qu'un grand chagrin, mais les penchants sont à peu près indépendants de notre volonté : que nous nous y laissions aller ou que nous sachions y résister, ils demeurent toujours, quoi que nous puissions faire, en possession d'un grand pouvoir sur nos sentiments et sur nos actions.

Ce pouvoir est d'ailleurs d'autant plus influent qu'il est continu, et que, la plupart du temps, nous n'en avons pas conscience, croyant faire par un libre choix de raison ce qui n'est qu'une condescendance à l'un de nos penchants.

De cet ensemble d'inclinations, particulier à chacun des hommes, résulte une tendance générale dans les sentiments, les idées et les actions, et qui, du fond de l'homme intérieur, se traduit sur sa figure par les signes du langage physionomique. Ces penchants, étant des tendances et non des effets, se marquent par une nuance persistante, par un tour particulier, dans l'expression et dans l'activité : c'est ainsi qu'on voit, par exemple, le penchant à la tristesse, à la gaîté, et ainsi de tous les autres. Pour que l'observation physionomique soit complète, il faut donc avoir soin d'y faire la correction relative à l'influence des penchants.

Les passions. — Les passions, dans le sens où il faut les prendre

ici, n'existent pas pour tous les hommes ; tous ont le désir des biens de la vie et la crainte de ses maux, mais la plupart vivent et meurent sans avoir connu jamais les orages d'une conscience bouleversée par l'amour, l'ambition ou la cupidité.

Mais l'homme, en proie à l'une de ces passions, prend tout de suite un masque, une attitude, une démarche, une manière d'agir et de parler, qui le transfigurent véritablement et le font ressortir avec une grande intensité sur le fond insignifiant des figures du vulgaire.

Plastique des passions. — Dans cet état, soit que l'homme se consume lentement d'un feu intérieur, soit qu'il éclate dans les transports de sa passion, son visage et ses actions marquent tous les degrés de la jouissance et de la douleur, depuis les pâmoisons de l'extase jusqu'aux convulsions du désespoir ; son intelligence et sa volonté n'ont plus ni règle ni frein ; il est hors de lui, il se débat en vain contre la puissance qui l'entraîne, et rien qu'à le voir on peut nommer la passion dont il est possédé, tant chacune a ses signes précis et infaillibles.

Ici encore ce serait une tentative sans intérêt que de vouloir décrire, même en abrégé, les signes physionomiques de l'amour, de l'ambition, de la cupidité, sans parler des autres passions qui toutes rentrent plus ou moins dans celles-là : ce serait vouloir résumer en quelques mots les poèmes, les drames et les romans, qu'il suffit d'ouvrir à la première page venue pour y trouver tout fait le tableau dont je viens d'indiquer l'esquisse.

Les vices. — Enfin les vices impriment presque toujours, sur la face et sur toute la personne, des traces qui vont se creusant plus profondément à mesure que le mal devient plus ancien.

L'orgueilleux. — L'orgueilleux se renverse en arrière, étale sa poitrine, marche à pas solennels, fait de grands gestes, élève la voix, ouvre les yeux, gonfle ses joues, écarte ses cheveux pour montrer son front ; il porte des vêtements amples, longs, ouverts : sa préoccupation constante est de paraître plus grand, plus large, d'occuper plus d'espace, de faire plus de bruit.

L'hypocrite. — L'hypocrite courbe le dos, avance insidieusement le menton, ferme à demi ses paupières ; sa démarche est cauteleuse ; s'il aborde quelqu'un, c'est obliquement ; sa voix est hum-

ble et insinuante ; il roule ses mains l'une dans l'autre; il porte ses cheveux collés et comme serrés ; il affectionne, dans ses habits, une coupe étroite et des couleurs discrètes : il cherche toujours à s'effacer, à se dérober aux yeux qui le dévisagent.

Le débauché. — Chez les débauchés on trouve deux types opposés : l'un où la débauche éclate et flamboie dans la rougeur de la face, dans la bestialité des traits, dans l'indécence provocante du regard et du rire ; l'autre, où elle semble avoir concentré ses ravages dans les profondeurs de l'organisation : alors l'homme est amaigri, son teint est pâle, ses yeux sont morts ; les lèvres pendent, la démarche est chancelante, et l'hébétement de l'âme annonce la destruction prochaine du corps.

L'insolent. — L'insolent se reconnaît à la raideur de son attitude, à ses mouvements saccadés, à la sécheresse de sa voix ; il a la menace dans les yeux, on voit l'injure sur ses lèvres avant même qu'il l'ait proférée ; il a souvent le front aussi rouge que les joues, et ses mains, impatientes de frapper, s'agitent et se crispent continuellement. Il est serré, sanglé, boutonné, dans ses vêtements, comme s'il voulait se montrer toujours les reins ceints pour le combat.

Le paresseux. — Dans le paresseux, tout est à l'opposé. Ses mouvements sont lents et rares, son attitude est abandonnée, sa démarche, molle. Il traîne la voix en parlant, il soulève lentement ses paupières pour regarder. Un air de négligence et d'abandon règne dans tout son costume, et le peu d'efforts auxquels il se résigne semblent n'avoir d'autre but que de le rétablir dans l'inertie qui fait son bonheur.

L'avare. — L'avare vit dans une crainte continuelle de perdre et dans un désir insatiable de gagner. Sa passion, qui est une des plus violentes de l'espèce humaine, donne généralement au visage et aux actions de l'avare un caractère d'âpre anxiété, qui efface d'autant plus toute autre expression, que l'avarice étouffe tous autres sentiments.

L'avare est souvent maigre, pâle, contracté sur lui-même ; il a le regard perçant et inquiet, les lèvres serrées : étrangère à toute affection humaine, sa figure de marbre ressemble, par son impassibilité, à celle du sourd, mais le regard et les lèvres ne permettent pas de s'y

tromper. Sous bien des rapports c'est un hypocondriaque, et comme l'hypocondriaque, mais à cause des motifs inspirés par son avarice, il porte des vêtements sordides ou ridicules qui suffiraient seuls à le dénoncer.

L'ivrogne. — Enfin, pour citer un dernier exemple des ravages que le vice exerce sur la physionomie, l'ivrognerie peut nous montrer l'homme descendant tous les degrés de l'abaissement, depuis l'oubli momentané de sa dignité jusqu'au *delirium tremens* du fou alcoolique.

Dans les premiers troubles de l'ivresse, l'homme s'égaye ou s'attriste ; il rit ou pleure sans motif, babille, déraisonne, chancelle, vomit, tombe et s'endort. C'est la comédie.

Mais s'il a bu davantage, si son corps, depuis longtemps aguerri à l'intempérance, lui a permis d'absorber une plus grande quantité de boisson sans la rejeter, l'ivrogne se raidit, lève la tête, parle d'une voix métallique pareille à celle des fous. A la gaîté des premiers verres succède la colère des dernières bouteilles ; les instincts de violence s'éveillent, le cerveau se congestionne, et la moindre occasion peut faire éclater une scène de fureur.

C'est le drame.

Mais enfin, dans les intervalles de tempérance, l'ivrogne peut encore rester lui-même.

Dans l'alcoolique confirmé, tous les liquides, tous les tissus, sont imprégnés d'alcool : il n'y a plus un ivrogne, il y a un homme empoisonné pour jamais d'un poison qui l'hébète, qui lui ôte sa liberté morale, trouble sa raison, et le livre sans défense à l'éternelle et invincible attraction de l'alcool. En cet état, l'ivrogne a l'air d'un fou, d'un idiot, et dès qu'il a bu c'est une bête féroce.

Voilà la tragédie.

Symbolisme des vices. — Nous ne pousserons pas plus loin ces observations ; chacun pourra, en regardant autour de soi, faire des études analogues sur les autres vices dont l'espèce humaine est si abondamment pourvue, mais les portraits que nous avons esquissés suffisent pour faire voir comment chaque vice, de même que les maladies, que les passions, que la diversité d'intelligence, donne un accent particulier à la physionomie, et s'y traduit par des caractères

visibles dont le symbolisme est en rapport avec la tendance élevée ou basse, expansive ou concentrée, violente ou inerte, du vice dominant.

Milieu social. — Voilà pour les influences de ces particularités que nous avons appelées milieu individuel, et qui forment, nous le répétons, une sorte de première enveloppe où l'individu est enfermé.

Nous arrivons maintenant à un second milieu, à une seconde enveloppe composée d'influences extérieures à l'individu, mais qui toutes sont exclusivement humaines.

Ces influences sont, comme nous l'avons indiqué plus haut : la race, l'hérédité, la famille, l'éducation, la position sociale, la profession ; la nationalité, la religion, les antécédents historiques ; les divers groupements sociaux : foule, réunion, guerres, migrations, calamités, phénomènes psychologiques collectifs.

La race. — La race, qui n'est que la famille développée, imprime aussi à ses enfants ce qu'on appelle « le cachet de la race ». Elle se caractérise, au physique, par des traits spécifiques et des proportions particulières du visage et du corps ; au moral, par des degrés divers de moralité, d'intelligence, d'activité, que les précédents historiques, l'hérédité et les alliances, tendent à accentuer de plus en plus.

Suivant que la race est plus ou moins ancienne, plus ou moins civilisée, suivant qu'elle est heureuse ou malheureuse dans le pays qu'elle habite, son naturel est primitif ou compliqué, bon ou méchant, et chacun des hommes dont elle est formée participe à ses qualités ou à ses défauts.

La race est le groupe naturel des individus issus d'une origine commune, c'est-à-dire dont la généalogie remonte directement à des ancêtres communs à toute la descendance, sans que l'hérédité ait jamais été troublée par aucun mélange de sang étranger : telle est du moins la conception idéale de la race.

Chez les peuples à civilisation ancienne, à part quelques cantons que leur isolement et des barrières naturelles ont préservés de tout contact avec les étrangers, il est difficile de trouver des races pures. Il faut débarquer, pour la première fois, dans une île inconnue pour avoir quelque chance d'en découvrir, et encore l'origine ne peut-

elle commencer qu'à partir du premier peuplement de l'île, sans compter que des voyages, des naufrages, des émigrations, ont pu, depuis cette époque, y introduire des éléments nouveaux.

Il est donc fort difficile pour nous autres Européens d'observer sûrement les caractères propres à la race, et cependant, en dépit de ce mélange presque infini dont les peuples actuels semblent se composer, l'idée de la race est une des plus profondes, des plus tenaces, que nous ayons sur la nature de l'espèce humaine ; c'est sur cette idée que la famille, la patrie, l'honneur, la religion même, s'appuient avec le plus de foi. D'un autre côté, dès qu'on se dégage de cet amas d'observations isolées, d'hypothèses gratuites, de conclusions prématurées, de généralisations incomplètes, de distinctions superficielles et d'assimilations inexactes, qui restent à éclaircir ou à écarter avant que l'anthropologie soit parvenue sur ce point à un degré suffisant d'autorité, on ne peut que se confirmer dans la croyance générale qui fait de la permanence des races une espèce de notion de sens commun.

Pour ma part je suis porté à penser que si on maintenait la direction des recherches dans le sens de l'idée des types, on serait peut-être amené à reconnaître que sous l'apparence d'un phénomène de mélanges et de croisements en nombre infini, l'hérédité transmet intégralement, et sans y rien changer de leurs caractères essentiels, un certain nombre de types de race que ni croisements ni influences quelconques ne peuvent jamais dissoudre.

C'est surtout quand on observe les peuples de l'Europe que cette existence des types se manifeste avec une évidence incontestable. Malgré les combinaisons sans nombre qui, depuis tant de siècles, s'y sont renouvelées d'une manière continue entre des centaines de peuples et des milliards d'individus, non seulement plusieurs races ont conservé un type général constant, mais dans chacune de ces races on peut encore observer un certain nombre de types particuliers. Nous aurons, en traitant ci-après de l'hérédité, à rechercher plus à fond les causes de cette persistance, mais il nous suffira, pour notre présent sujet, de citer deux races qui vivent parmi nous et qui, précisément parce qu'elles n'ont jamais eu de patrie, ont seules survécu à la ruine de tous les empires et de toutes les nationalités de l'Europe : je veux parler des Juifs et des Bohémiens.

Nous n'aurons pas besoin d'un autre exemple pour montrer sur le vif ce qu'on doit entendre par l'influence de la race, et nous n'en pourrions trouver de meilleur, puisque, par une suite de causes particulières à ces deux peuples, aucune des influences qui ont modifié si profondément le sang des autres n'a jamais existé pour eux, et que l'action de la race s'y voit isolée, mise à nu et fonctionnant seule depuis plusieurs siècles. Aussi n'est-il pas de peuple, si anciennement constitué qu'on le veuille prendre, qui offre au physique et au moral autant d'unité et de constance que les Juifs et les Bohémiens ; aucun où les traits caractéristiques du visage et du corps, où les aptitudes et les penchants, soient marqués avec autant d'énergie et de profondeur, et transmis de génération en génération avec autant de fidélité. Ainsi s'expliquent la résistance et la durée de ces deux races, et cette indépendance qui, les affranchissant de tout lien national, leur a permis de se maintenir et de multiplier en dépit de ce qu'on a pu faire contre elles.

Des causes et des circonstances d'isolement plus ou moins localisées, plus ou moins prolongées, ont pu faire, pour la conservation de certaines races, ce que la vie moderne a fait pour les Juifs et les Bohémiens. Ainsi, comme chez ces deux peuples, se sont constituées les races locales ou régionales que nous pouvons distinguer encore aujourd'hui parmi les nations pourtant si homogènes de l'Angleterre, de l'Espagne, de la Russie.

Sans sortir de notre propre pays, il suffirait de mettre en présence un Gascon et un Picard, un Provençal et un Breton, un Flamand et un Bourguignon, pour voir se marquer dans les traits de leur visage, dans l'aspect de leur corps, dans leur parole, dans leurs mouvements, et même dans la substance la plus intime de leurs idées et de leurs sentiments, des différences qui font reconnaître aussitôt l'origine de ces hommes. Nous n'avons pas à insister davantage pour montrer comment la race influe sur la physionomie de l'homme.

Mais ce qu'il faut retenir, parce que rien n'est plus propre à bien dégager la portée de l'influence de la race, c'est que c'est la généalogie qui fait la race, c'est la généalogie qui en est l'élément essentiel, et on s'exposerait à tomber dans de grandes erreurs si on y faisait une trop large part aux influences locales ou accidentelles. L'effet de ces diverses influences, selon ce qui nous semble hors

de doute, ne porte pas sur la race, mais sur des qualités moins typiques.

Ce que nous allons exposer au sujet de l'hérédité nous paraît de nature à expliquer et à confirmer le bien fondé de cette observation.

L'hérédité. — L'hérédité est la transmission, d'un ascendant à un ou plusieurs descendants, de certains caractères physiques ou moraux clairement reconnaissables quoique plus ou moins modifiés.

Ce qu'on appelle « l'air de famille » est ce qui fait le mieux voir comment les modifications individuelles peuvent aller jusqu'à changer tous les traits du descendant, et malgré cela laisser une ressemblance qui saute aux yeux. On dirait que sous la variété des traits particuliers à chaque génération il y a un plan, un style, qui prédomine sur les différences de détail : on voit, on sent, une analogie, et on ne saurait dire à quoi elle tient.

Et si l'on observe les hommes avec attention, on pourra reconnaître que ce qui se passe ainsi au physique se passe de même au moral ; qu'à côté des qualités et des défauts franchement héréditaires, il y a des transmissions incomplètes ou modifiées qui donnent vraiment un air de famille aux âmes et aux cœurs.

Du calcul des générations dans l'hérédité. — S'il est facile de constater isolément les faits d'hérédité à mesure que chacun se présente, il ne l'est pas autant de comprendre comment il se peut faire que l'hérédité aille plus loin que la première génération.

Car si on s'en tient à ce qui semble d'abord impossible à nier, savoir, que chaque individu est engendré pour moitié par son père et pour moitié par sa mère, il faut admettre que tous les êtres organisés actuellement vivants ne représentent que des fractions infinitésimales de la première paire d'où elles descendent.

Et alors, si vraiment l'hérédité implique une subdivision continuelle de deux germes originaires entre des descendants de plus en plus nombreux, que resterait-il, les actions de milieu aidant, de l'hérédité elle-même ?

On peut faire là-dessus un calcul pour se rendre compte de la fraction à laquelle se trouverait réduite l'hérédité d'une paire au bout de vingt et une générations. Pour cela on suit les générations en remontant, et on part de ce fait qu'un homme a un père et

une mère, soit deux générateurs ; ces deux-là en ont chacun deux, ce qui fait quatre, et ainsi de suite en doublant toujours à chaque fois. Or si on arrive aux vingt et une générations, on trouve les chiffres suivants :

1 ; 2 ; 4 ; 8 ; 16 ; 32 ; 64 ; 128 ; 256 ; 512 ; 1,024 ; 2,048 ; 4,096 ; 8,192 ; 16,384 ; 32,768 ; 65,536 ; 131,072 ; 262,144 ; 524,288 ; 1,048,576.

Cette série ne donne que la moitié de l'opération à faire, puisque, dans le nombre carré ainsi obtenu à chaque génération, chaque unité représente un ascendant mâle ou femelle. Il faut donc additionner tous ces nombres carrés comme suit :

1re génération.	2
2e —	4
3e —	8
4e —	16
5e —	32
6e —	64
7e —	128
8e —	256
9e —	512
10e —	1,024
11e —	2,048
12e —	4,096
13e —	8,192
14e —	16,384
15e —	32,768
16e —	65,536
17e —	131,072
18e —	262,144
19e —	524,288
20e —	1,048,576
Total des générateurs :	2,097,150

L'individu de la vingt et unième génération a donc pour sa part $\frac{1}{2{,}097{,}150}$ de l'hérédité des deux individus ayant formé la pairee originaire : en d'autres termes, il est le descendant direct de 2,097,150 ancêtres.

Ce n'est pas tout : à chacune des générations, le père et la mère ont un nombre d'ancêtres correspondant au nombre des généra-

tions antérieures. Si on remonte, pour chaque père et chaque mère, à de vingt générations, comme chacun a également 2,097,150 ancêtres, chiffre total des générateurs de l'individu d'une vingt et unième génération est donc de 2,097,150 × 2,097,150, soit 4,398,038,122,500, en supposant qu'il y ait eu 20 fois 20, soit 400 générations, depuis l'origine du monde.

Je n'ai pas la science nécessaire pour me faire une idée des conclusions qu'on pourrait, au point de vue de l'anthropologie, tirer de ce calcul, mais, au point de vue de l'hérédité physionomique, il ne me paraît pas que la subdivision indéfinie des qualités physiques et morales puisse être poussée jusqu'à la fin des temps, en proportion toujours multiple.

Car des faits sans nombre nous montrent certains traits, certaines qualités, transmis intégralement en ligne directe ou collatérale et, ce qui est encore plus décisif, des personnages humains tout entiers, âme et corps, reparaissant une ou plusieurs fois dans le cours des générations successives, au point qu'on dirait une véritable résurrection.

De la perpétuité du type. — Les faits de ce genre ne sont pas contestables. A moins de vouloir les nier, il faut donc admettre qu'à côté ou plutôt au-dessus de la loi de subdivision héréditaire, il y a une loi supérieure de synthèse qui maintient dans leur essence et dans leurs proportions les éléments du corps et de l'âme, les y ramène lorsqu'ils s'en écartent, et qui aussi, sans qu'il soit plus possible de l'expliquer que de le nier, rassemble de temps à autre en un faisceau les formes et les qualités d'un ancêtre disparu, pour le restituer de toutes pièces.

On pourrait là comparer la nature à un artiste qui frappe des médailles et qui, voyant l'empreinte près de s'effacer, renouvelle le coin.

L'idée du type, type de certains traits et de certaines qualités, type de certains individus dans leur ensemble physique et moral, semble donc s'imposer comme le correctif nécessaire de la divisibilité des germes, et l'observation nous atteste que la nature, dans la succession des individus de la même espèce, opère comme si elle entendait ne pas en laisser sortir de ses mains un seul sans l'avoir vérifié dans ses formes et dans ses qualités spécifiques.

L'hérédité des qualités physiques ou morales ne fait de doute

pour personne. La taille, la tournure, les traits du visage, le teint, la couleur des yeux et des cheveux, la voix, les mouvements, se transmettent du père au fils, de l'aïeul au petit-fils, tantôt par descendance continue, tantôt avec des interruptions, comme la goutte, qui en général saute une génération.

Les maladies les plus terribles telles que la folie, la phtisie, les vices du sang, dartres, scrofules, sont héréditaires neuf fois sur dix. Il en est de même pour certains défauts de conformation : c'est ainsi que dans certaines familles tous les enfants naissent avec six doigts aux mains ou aux pieds.

Ces signes héréditaires se réduisent parfois à un rien, mais un rien qui ne manque jamais : dans ma famille tous les membres sans exception ont un épi à l'un des sourcils, quelque éloignée que soit entre eux la parenté.

Les qualités physiques et morales se transmettent de même, tantôt modifiées, tantôt isolées, tantôt dans la plus grande partie de leur ensemble, jusqu'à montrer, parmi certaines familles, le grand'père renaissant dans son petit-fils.

Parfois, et ce n'est pas là l'effet le moins curieux de cette loi inconnue, l'hérédité est momentanée : sur un fils qui ne ressemblait jusqu'alors qu'à sa mère, elle produit tout à coup une ressemblance frappante avec le père, et au bout d'un certain temps, à mesure que l'enfant grandit, la ressemblance disparaît.

Il arrive aussi que, pris à un certain âge, le père et le fils ont eu la même figure. J'ai un portrait de moi lorsque j'avais douze ans : quand mon fils avait cet âge, ce portrait était le sien, et frappant.

Parmi les qualités morales, il semble que ce qui se transmet le plus fidèlement est le caractère, c'est-à-dire cette façon de concevoir et d'agir qui donne un accent et une énergie très différents à la même pensée ou à la même action. Et comme les signes les plus immédiats et les plus expressifs du caractère sont le geste et le parler, c'est surtout dans ces deux actes expressifs que l'hérédité se retrouve, souvent d'une manière frappante. C'est ainsi qu'on peut surprendre dans le petit-fils un geste, une inflexion de voix, familiers à son grand'père, qu'il n'a jamais connu.

La famille. — Il y a, entre les membres d'une même famille, une solidarité d'affections, de devoirs, d'intérêts, de sentiments, d'habitudes, qu'on ne saurait contester. Les antécédents, l'honneur ou le déshonneur, la richesse ou la pauvreté, la santé ou la maladie, le tempérament, le caractère, les alliances fréquentes entre parents, sont autant de liens dont le plus souvent l'attache est visible dans chacun des membres de la famille.

Un homme qui appartient à une famille honorable, aisée, ancienne, bien constituée, porte en lui, à part ses qualités personnelles, une dignité d'ensemble que tout honnête homme reconnaît à première vue. En sens contraire, qui de nous ne voit d'ici une de ces familles déshonorées, ruinées dans leur patrimoine et dans leur tempérament par les désordres de leurs chefs, et où la dégradation physique et morale se transmet comme un stigmate qui va s'aggravant de génération en génération?

Comment en pourrait-il être autrement? La famille est plus qu'une association naturelle, c'est la loi même de l'espèce humaine, au point qu'on peut ajouter ce caractère à tous ceux qui la distinguent des animaux. On voit des animaux qui vivent par couples, mais dès que les petits sont en état de pourvoir à leur nourriture, ils ne connaissent plus leurs parents et ceux-ci ne les connaissent pas davantage. Il y a des espèces qui vivent en troupes, d'autres qui forment des sociétés d'une organisation admirable, mais l'espèce humaine est la seule où les relations et les affections de famille durent toute la vie.

Au physique, la famille humaine est faite de race et d'hérédité; au moral, elle résulte et se compose de la vie commune, des affections réciproques, des intérêts inséparables, des sentiments pareils, enfin de l'éducation, tout cela groupé, serré, formant un seul corps, qui ne saurait vivre s'il se désagrège. A ces causes déjà si puissantes d'unité viennent se joindre la nationalité, la religion, le gouvernement, les précédents historiques, enfin toutes les influences du milieu social, qui, communes à toutes les personnes d'une même famille, agissent sur chacune d'elles avec une force augmentée de toute l'autorité de l'esprit de famille.

Mais ce qui achève et porte au comble la puissance de ce lien, c'est qu'il maintient l'homme toute sa vie sous l'action d'une des

plus grandes forces de la nature, l'imitation. Dans ce contact perpétuel avec ceux de ses semblables qui lui sont le plus chers, imiter leurs actes et leurs idées lui paraît en toute occurrence le parti le plus agréable et le plus avantageux à choisir ; et comme il voit que l'union porte des fruits assurés, tandis que la division n'amène que des mécomptes, l'homme de famille tend continuellement à se subordonner, à conformer ses sentiments et ses actes, aux intérêts de la communauté.

La famille étant, comme on voit, la loi naturelle de l'homme, on ne doit pas s'étonner que tout ce qui l'y rattache le rende meilleur et que tout ce qui l'en éloigne le rende pire : c'est là un fait que l'exemple des casernes, des hospices, des ateliers, des internats, met assez en évidence pour nous dispenser d'y insister. Par suite du même principe, l'individu doit être réputé valoir plus ou moins selon qu'il est porté à se rapprocher de la famille ou à s'en éloigner.

De cet ensemble de causes résulte, dans l'aspect physionomique, un ensemble aussi, plutôt que des détails bien distincts, d'effets parfaitement appréciables. Sans doute, il serait impossible, à regarder les passants dans la rue ou même des gens assemblés dans un même lieu, de distinguer ceux qui vivent ou non en famille, mais si l'on a occasion de les voir de près, de pénétrer, par leur conversation ou par leurs manières, dans leur for intérieur, on apercevra peut-être quelques signes distinctifs, car s'il est vrai que, vivant différemment, ils pensent aussi différemment, on peut dire, sans se tromper, qu'ils n'agissent pas de même.

Ceci peut sembler, au premier abord, un peu paradoxal, mais qu'on songe, par exemple, à ce qui se présente à l'imagination aux seuls mots de vieille fille ou de vieux garçon : ne voit-on pas aussitôt apparaître des personnages dont l'air, les façons, les vêtements, la manière de sentir et de penser, forment une image bien définie et connue de tout le monde ? Cette sécheresse, cette aigreur, ce ridicule spécial, qu'on attribue aux vieilles filles ; ces manies, cet égoïsme, qu'on impute aux vieux garçons, comment un peintre, comment un acteur, les rendront-ils visibles ? Par certaines affectations de raideur ou de disgrâce dans la parole ou dans les actions, par le goût étroit et équivoque des vêtements,

par ce mélange enfin de prétentions jeunes et d'exigences aigres qui met les vieux célibataires dans une position fausse, et produit, dans toute leur personne, des expressions contradictoires. Sans doute il y a des exceptions, mais on ne les trouve guère que parmi les célibataires qui vivent dans leur famille et sont restés ainsi à l'abri de l'égoïsme où l'on tombe inévitablement lorsqu'on vit seul et détaché de toute affection.

Éducation. — L'éducation peut être comparée très exactement, pour ce qui est du développement de l'homme moral, à ce qu'est l'allaitement pour la constitution future de l'enfant à la mamelle. Dans l'un comme dans l'autre cas la nature a fini son œuvre ; elle remet l'enfant entre les bras de sa famille, c'est à sa famille à le nourrir et à l'élever.

La tâche devrait être facile, puisque l'homme, tant que dure sa longue enfance, ne peut rien pour lui-même : c'est un mendiant infirme, il faut que du matin au soir on pourvoie à des besoins physiques qui le sollicitent continuellement et dont il réclame à grands cris la satisfaction. Mais il a encore, en plus grand nombre peut-être, des besoins non moins pressants, ceux de l'âme; ceux-là, il n'en a pas conscience, ils ne se font pas sentir par la douleur ni même par aucun désir ; les parents ont tout à faire pour les connaître et pour y pourvoir, et c'est là le grand devoir de l'éducation.

Si ce devoir a été rempli par les parents avec conscience et intelligence, à moins d'avoir eu affaire à un enfant d'un caractère exceptionnel, ils devront, à la fin d'une éducation bien faite, voir fleurir dans l'homme ce qu'ils auront semé dans l'enfant. Et c'est ce qui ne manque pas d'arriver toutes les fois que l'éducation a été faite dans les conditions régulières et conformes aux lois naturelles de la famille et de la société. Un enfant qui grandit entre un père et une mère intelligents et honnêtes, qui voit l'affection et la concorde, la grâce et la douceur, la modération dans les désirs, la patience dans les peines, le dévouement aux intérêts communs, et enfin, par-dessus tout et résumant tout, l'honneur de la famille ; qui voit tout cela autour de lui, qui le voit sans cesse et qui ne connaît rien autre chose, comment un tel enfant pourrait-il faire pour ne pas être un honnête homme ?

Prenez au contraire une de ces familles où tout est mal, où, tout le monde ayant toujours tort, on passe la vie à se jeter des injures toujours méritées : si un malheureux enfant grandit ainsi au milieu du mal, que voulez-vous qu'il devienne ? Ce qu'on l'a fait.

Donc, à part certains cas d'exception, on peut dire que l'homme moral est presque entièrement l'œuvre de l'éducation. Mais il faut avoir grand soin de ne dire cela que de l'éducation de famille, car quant à l'éducation publique, tout ce qu'elle produit, c'est de faire perdre l'esprit de famille, et quelques illusions que les politiques se fassent là-dessus, elle n'a pas d'autre influence sur les sentiments et sur les idées, témoin Voltaire, élevé par les jésuites, et les terroristes de 93, presque tous sortis aussi d'écoles religieuses.

Quoi qu'il en soit l'éducation, naturelle ou contre nature, produit en tout cas des résultats bons ou mauvais qui, se réalisant en idées et en actions, se traduisent sur la physionomie en signes très reconnaissables. La nature ou le degré de l'éducation sont même si particulièrement marqués qu'on les discerne malgré l'apparence uniforme que la condition sociale donne aux personnes d'une même classe : c'est ainsi qu'un paysan, fils de braves gens, peut très bien se montrer mieux élevé que tel gentilhomme qui n'aura pas reçu une bonne éducation.

La précision, la fermeté, le calme, l'ordre, la mesure, le tact, dans les sentiments, dans les paroles et dans les actions ; la courtoisie et la dignité dans les relations, avec les nuances convenables selon le degré de respect qu'il faut marquer ou qu'on a droit d'exiger pour soi-même ; l'attention à tous les devoirs de politesse ou d'obligeance ; la grâce et la bonne humeur dans les choses courantes de la vie ; un élan sans effort quand un incident imprévu amène le cœur à se découvrir ; ce je ne sais quoi enfin qui fait paraître un homme correct, souple et bien équilibré dans tout ce qu'il fait et dans tout ce qu'il dit, voilà ce que c'est que la bonne éducation, et on n'a qu'à retrousser tous ces traits et à les prendre à rebours pour avoir aussitôt devant les yeux l'image d'un homme mal élevé.

Les effets de l'éducation se faisant toujours sentir au moindre rapport que les hommes peuvent avoir entre eux, il n'est pas

étonnant que l'attention s'éveille de ce côté aussitôt qu'on est abordé par quelqu'un, et c'est une des premières choses qu'on observe. Aussi est-ce un des points les plus connus de la physionomie, et chacun de nous a autour de lui assez de sujets d'observation pour que nous ne jugions pas nécessaire de démontrer, par des exemples, l'influence de l'éducation sur la physionomie.

Position sociale. — La position sociale résulte de la famille, de la fortune, du milieu intellectuel, des traditions. C'est tout un monde ayant sa morale, ses idées, sa manière de vivre et d'agir.

Aussi, pour peu qu'on ait d'habitude de la vie, on ne se trompe guère à la position sociale, car elle se marque non seulement dans les manières, dans le langage, dans les mouvements, dans le costume, mais dans des caractères physiques comme la voix, le teint, l'état des mains et des pieds, et enfin dans les divers degrés qui vont de la dernière vulgarité à la suprême distinction.

A ces caractères généraux se joignent des titres spéciaux qui permettent de distinguer à première vue, par exemple, un ouvrier d'un paysan, un bourgeois d'un grand seigneur, et même de reconnaître parmi eux des catégories plus particulières. Un contremaître de fabrique diffère du simple ouvrier; un marchand de bestiaux ne ressemble pas à un vigneron; le gentilhomme campagnard a d'autres façons et une autre physionomie qu'un seigneur de la cour.

Ces observations, que chacun de nous a pu faire à tout instant de sa vie, forment un ensemble de notions tellement générales, qu'il serait oiseux et banal d'y insister.

Profession. — Comment des hommes qui font, toute leur vie, dans le même ordre, des actes pareils ou analogues, qui sont continuellement dans le même cours d'idées, ne seraient-ils pas marqués d'un cachet commun? Aussi reconnaît-on en général, au premier coup d'œil, la profession d'un inconnu, et ce qui la décèle, c'est l'expression, marquée sur toute sa personne, de la préoccupation dominante de son état.

Il y a plus, c'est que quand on ne le devine pas, il se charge de vous le dire. Je m'amuse souvent à faire une expérience bien curieuse, et qui montre à quel point les hommes sont tenus sans relâche par l'idée de leur profession.

En passant le long d'une place de fiacres, j'écoute ce que disent les cochers : tous les mots que je saisis ont trait à leur métier :

— Mon cheval.... une course... le bourgeois.... manger l'avoine....

Plus loin, je croise deux soldats ; j'entends :

— Caserne.... le sergent....

Et ainsi de tous les gens du peuple, qui n'ont pas, il est vrai, une conversation très variée. Mais on peut poursuivre l'observation dans tous les rangs de la société, on verra que là comme partout, le plus clair de la conversation se passe à parler chacun de son affaire.

En dehors de cette observation, qui s'applique à tous les hommes, il nous semble utile de présenter ici quelques exemples de l'influence de la profession, pour montrer comment les signes métaphysiques de l'expression sont analogues aux caractères particuliers du milieu qui les imprime sur la physionomie.

Le militaire. — Le militaire a, dans toute sa personne, un air de correction rigoureuse ; il marche avec précision ; son regard est assuré, sa parole, brève, son geste, énergique. Quand un militaire est ce qu'il doit être, l'autorité, le courage, le sang-froid, l'ordre, la discipline, doivent se symboliser dans ses actes, et nous montrer vraiment le tableau de toutes les vertus guerrières.

Le marin. — Chez le marin le tableau change. Le marin est toujours en présence de la mort, jamais certain de l'heure qui va suivre, voué à la plus morne et à la plus tragique des existences. Il faut que son inquiétude éternelle et son courage sans trêve soient jour et nuit debout à l'avant du navire qui le porte sur l'abîme. Fouettée par tous les vents, brûlée par tous les soleils, sa peau est rude et hâlée ; l'énergie et la lassitude se marquent de plus en plus sur toute sa personne, et même quand l'âge ou la maladie l'aura obligé d'abandonner ce métier terrible, il conservera toujours ce regard mélancolique, qui suffirait seul à faire reconnaître l'homme qui a commandé à la mer.

Le matelot, moins philosophe et plus rude que son chef, se reconnaît à la hardiesse de sa démarche, à cette désinvolture qui fait voir que le matelot est propre à tout et ne craint rien.

C'est qu'en effet il est à son capitaine ce qu'est l'acte à la pensée, et il faut qu'il obéisse sans même songer à ce qu'il fait.

Mais même parmi ces braves gens il y a du choix, et les gabiers, par exemple, sont, dans la marine de l'État, les plus incomparables des matelots.

Un officier de marine de mes amis me racontait qu'ayant siégé dans des conseils où on avait à examiner les marins au point de vue de leur aptitude physique, il reconnaissait au premier coup d'œil les gabiers, et cela rien qu'à la cadence particulière de leurs mouvements, car, dans la tenue où on les faisait comparaître, ils n'avaient pas les insignes de leur grade.

Le magistrat. — Le magistrat, qui ne voit pas la vie en rose, qui exerce une autorité redoutable aux autres et lourde à lui-même, et qui est obligé par devoir à contenir l'expression de ses sentiments intérieurs, a l'air triste, sévère, quelque peu solennel. Il vit au milieu des discordes, des crimes, des douleurs : de tout cela il lui reste un air de lassitude et de mélancolie qui fait souvent ressembler son visage à celui du marin.

Le comédien, l'avocat. — A côté de ces types invariables, le comédien, l'avocat, qui doivent, au pied levé, exprimer les situations et les sentiments divers dont ils sont tour à tour les interprètes, ont une physionomie mobile, animée, mais sans caractère dominant.

Les métiers. — De même pour les métiers.

L'ouvrier qui travaille avec le fer et le feu a, dans son aspect, dans ses mouvements, quelque chose d'ardent et d'énergique.

Le tisserand, qui travaille dans des caves obscures et humides, a la peau fine et pâle, le corps grêle.

Chez le typographe, l'attention et l'intelligence, qui sont les deux facultés toujours actives dans le travail de la composition, se lisent dans la précision et la mesure des mouvements habituels.

Ainsi pourrait-on étendre à toutes les professions des observations analogues.

Effet du rassemblement de professions analogues. — Les instituteurs. — Ces caractères professionnels prennent un relief extraordinaire lorsqu'on voit rassemblé un grand nombre de personnes de la même profession.

J'ai eu occasion d'observer un jour une réunion des six cents insti-

tuteurs d'un même département. On ne saurait imaginer à quel point de précision et d'intensité leurs visages exprimaient la fatigue, la patience, l'effort continuel, de gens qui ont passé leur vie à lutter contre l'inintelligence et la mauvaise volonté de ce petit être paresseux et entêté qu'on appelle l'écolier !

Il n'y a pas de moyen plus puissant d'observation que de réunir le plus grand nombre possible d'objets semblables : on en voit alors, dans ces répétitions multipliées, le caractère dominant ressortir avec une vivacité singulière.

La nationalité. — Malgré la diversité originelle des races qui les ont formées, les nationalités donnent à chaque peuple un caractère particulier, caractère d'autant plus énergique et d'autant plus complexe qu'il est le résultat de la race, de l'histoire et du climat tout ensemble. Sans doute il est plus ou moins précis selon que les races composantes ont été plus ou moins mélangées, mais c'est admirable de voir avec quelle rapidité et quelle énergie une nationalité peut se former lorsqu'elle se fonde sur la nature et sur le droit, témoin les États-Unis d'Amérique.

Tout cela est si vrai, que le nom seul d'Anglais, d'Espagnol, d'Italien, fait apparaître à notre imagination un type parfaitement déterminé ; cela est si vrai, que, de généralités en généralités, le jugement que nous portons sur chaque peuple finit par se concentrer et se réduire en un seul défaut et une seule qualité, où se résume notre opinion.

C'est ainsi, pour parler seulement des qualités, que chaque nation a, dans sa vertu dominante, un attribut qui la peint d'un trait. L'Anglais, c'est l'énergie ; l'Espagnol, l'honneur ; l'Arabe, l'hospitalité ; le Peau-Rouge, la résignation. Et si, des nationalités, nous passons aux provinces, aux villes, aux cantons, nous trouvons, attachée à chacun des degrés des agglomérations humaines, une qualification que souvent quelque dicton populaire aura formulée en termes malicieux ou touchants.

A ces signes caractéristiques du moral de chaque nation correspondent des signes caractéristiques de son physique, et qui sont eux-mêmes des modifications produites par des influences de milieu, climat, régime et mœurs, sans parler de la religion,

du gouvernement, des antécédents historiques, qui portent plus directement leur influence sur les qualités morales.

Le climat résulte des divers degrés de chaleur, de lumière, d'humidité, de salubrité, d'altitude, départis au lieu de la terre où vit une nation. Cet ensemble de conditions influe d'ailleurs d'une façon indéfinie sur le régime, les mœurs, la religion et le gouvernement, du peuple qui y est soumis.

Dans un pays chaud, éclairé par le soleil, l'existence est facile; les sentiments sont vifs, les idées nettes; la vie physique et morale s'y épanouit au dehors, et toutes les manifestations actives de l'homme s'y développent dans une sorte d'aisance et d'allégresse. Là le sourire est sur toutes les lèvres, et il semble, à voir passer les hommes, que la joie est dans tous les cœurs.

Considérons, au contraire, une contrée froide, où des nuées grises cachent constamment le soleil, où le jour est sombre. La scène change de fond en comble : l'homme marche lentement, concentré sur lui-même, triste, morne, muet : pour lui, la vie est un combat perpétuel, une véritable misère qui le prive de chaleur, de soleil, de liberté même, car ses actes et ses mouvements sont comprimés, ses idées elles-mêmes, confuses et comme engourdies.

Ainsi, à chacune des modifications des éléments du climat, correspondent des changements physiques et moraux dans le peuple qui y est soumis.

Les mœurs, qui consistent dans le caractère des habitudes sociales; le régime, qui est le résultat combiné des penchants de l'homme et des produits du sol, viennent apporter de nouvelles contributions à l'ensemble du caractère national.

Enfin la religion, le gouvernement, les antécédents historiques, qui à l'origine des nations ont commencé par être des résultats du climat, des mœurs et du régime, finissent par devenir eux-mêmes des causes, et tendent, avec une force de plus en plus irrésistible, à confirmer et à unifier la nationalité.

C'est de ce travail formidable d'assimilation que se forme une nationalité, ensemble de corps et d'âmes relié par un nombre de sentiments et d'idées d'autant plus grand que la nation est plus nombreuse et plus ancienne. En outre du temps, qui est

là le plus puissant des facteurs, la situation relative d'un pays y rend la nationalité plus ou moins caractérisée. C'est ainsi, par exemple, que l'Angleterre, entourée par la mer, l'Espagne, séparée de l'Europe par une chaîne de montagnes, gardent, de nos jours, un caractère beaucoup plus tranché que les autres nations dont les frontières ouvertes laissent passage à des communications continuelles.

Nous n'étendrons pas plus loin ces observations : il nous aura suffi d'indiquer la portée de l'influence que la nationalité peut avoir sur l'homme en général. Essayer d'appliquer ces données à chacun des peuples que nous pouvons connaître ne nous amènerait à rien moins qu'à faire un traité de physionomie sur tous les habitants du globe.

La religion. — Je ne crois pas aller trop loin en disant que la religion est une des facultés de l'âme.

Un des plus illustres anthropologistes de notre temps, M. de Quatrefages, n'a pas hésité à en faire un des caractères exclusifs de l'espèce humaine.

Quelque opinion qu'on puisse avoir sur la vérité dogmatique de telle ou telle religion en particulier, on ne peut toujours pas essayer de contester qu'en fait, et sauf quelques monstruosités comme il s'en trouve toujours dans la nature, il n'y a pas de peuple qui n'ait une religion. Or, comme il n'y a pas non plus de religion qui n'ait une morale étroitement liée au dogme, la loi la plus universelle, la plus absolue, celle qui précède toutes les autres et qui souvent les domine ou les absorbe, c'est la loi religieuse.

La religion ne régit pas seulement la conscience, elle gouverne les actes et jusqu'aux plus intimes pensées du croyant, et son pouvoir est si grand, qu'une seule idée, s'allumant au fond du cœur d'un prophète, peut se propager parmi tout un peuple et envahir une partie de la terre. C'est par millions que se comptent les adeptes d'un culte, et si, dans notre moderne Europe, l'influence religieuse semble se réduire de plus en plus au seul domaine du for intérieur, la religion reste souveraine sur l'immense majorité des habitants du globe, chez tous les peuples qui, comme les Orientaux, les Indiens, les Chinois, ont gardé leurs mœurs et leurs idées primitives.

Même chez nous autres Européens, il ne serait pas difficile de montrer, par des exemples nombreux, quelle énorme influence la religion exerce encore. Comparez, par exemple, un catholique espagnol avec un protestant calviniste ; un mahométan avec un juif ; un catholique grec avec un mormon ; vous aurez sous les yeux des âmes et des corps où tout est discipliné, modifié, ramené à un caractère général de physionomie. Mystique, austère, fanatique, politique ou sensuelle, l'idée dominante du culte se manifestera métaphoriquement dans tous les traits, dans tous les actes expressifs du croyant, parce qu'elle est au fond de son âme.

Et d'ailleurs ce n'est pas là une action seulement individuelle, puisque toutes les nations ont une religion dominante, ce qui prouve qu'il y a des affinités particulières entre le génie de chaque peuple et la religion qu'il a choisie. On peut, si l'on y tient beaucoup, soutenir qu'en Europe, au temps où nous sommes, la religion n'a plus d'empire sur les affaires générales d'une nation, mais en tout cas on ne saurait sérieusement contester l'influence qu'elle exerce sur les individus pris isolément.

Il faut d'ailleurs remarquer que, de toutes les influences de milieu social, la religion est la plus constante. C'est une institution immuable, indiscutable, qui étend son autorité sur tous les actes, sur toutes les pensées de l'homme, qui est toujours en action et contre laquelle nul pouvoir humain ne peut rien. Les modifications qu'elle imprime à la physionomie sont donc profondes et permanentes.

Chez les Orientaux, où la masse de la nation est très peu éclairée, les personnages religieux, quoique rien dans leur costume ne les distingue du reste du peuple, se reconnaissent au premier coup d'œil, non pas seulement à l'expression de leur physionomie, mais à la conformation de leur crâne, où le front et les parties supérieures sont plus développés et plus réguliers.

Chez nous, c'est une observation classique que les hommes qui ont seulement passé quelques années dans un séminaire pour se préparer à la prêtrise, même lorsqu'ils l'ont quitté faute de vocation, restent toute leur vie prêtres de manières, de langage et même d'intelligence, et leur personne garde une empreinte inef-

façable. Ainsi la religion, on peut le dire, pétrit l'homme jusqu'à la moelle des os.

Le gouvernement et la politique. — Une forme de gouvernement implique un ensemble de principes sociaux, un ordre déterminé de pouvoirs fondés sur ces principes, un mode d'exercice de l'autorité conforme à la nature de ces pouvoirs. Et comme il n'est pas un citoyen de l'État qui n'ait affaire à toute minute avec la loi, c'est-à-dire avec le gouvernement, il résulte, de ce contact continuel entre l'autorité sociale et l'homme, des modifications dans la manière d'agir et de penser. Sans chercher nos exemples trop près, il nous suffira de nommer Sparte, Athènes, Rome, Byzance, Venise, Florence, pour évoquer autant de mondes politiques où tout diffère, depuis les dogmes les plus élevés de la religion et de la morale jusqu'aux détails les plus insignifiants de la vie pratique ; où les hommes sont tellement enveloppés, tellement pénétrés, de l'atmosphère politique de leur pays, qu'ils semblent appartenir à autant d'espèces particulières.

L'histoire déroule à nos yeux les tableaux où la société humaine semble ainsi se métamorphoser selon le temps et le lieu. A sa suite, la philosophie, la poésie, le roman, la peinture, la statuaire, et jusqu'à la musique, prennent à part le guerrier spartiate, l'orateur athénien, le sénateur romain, le rhéteur byzantin, le seigneur de Venise, l'homme d'État ou l'artiste de Florence, et font revivre sous nos yeux autant de types humains où tout, actes, sentiments, idées, diffère de ce que nous sommes, et où la physionomie, image de l'homme intérieur, ne diffère pas moins de la physionomie des hommes d'à présent. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir une galerie d'anciens portraits, et de comparer les figures insignifiantes du public à celles des imposants personnages qui, du haut de leur cadre, regardent dédaigneusement ces inconnus, ces étrangers, passer à leurs pieds.

La politique, en introduisant dans le domaine intellectuel des luttes de pouvoirs qui ne se pratiquaient autrefois qu'à coups de force, a formé par degrés un monde intellectuel et moral nouveau, où l'activité humaine s'est développée, étendue d'abord, et

où elle se rue actuellement, on peut le dire, avec une véritable fureur. Cet instinct de la lutte, qui au physique pousse l'homme à la guerre, et qui au moral l'excite à la discorde, semble de nos jours se retirer des questions religieuses pour se jeter sur les questions dites politiques ou sociales.

Quels que soient la candeur des uns, le sot orgueil ou la mauvaise foi des autres, tout s'y réduit à ce que la politique a été depuis le commencement du monde et à ce qu'elle sera jusqu'à la fin des temps, savoir, un combat pour le bonheur.

On aura beau inventer des théories en leur donnant des noms plus ou moins prétentieux ; au fond, il n'y a qu'une chose de vraie en politique : c'est qu'en ce bas monde il est deux classes d'hommes, celle qui est vouée aux travaux pénibles, et celle à qui est réservé le droit de faire travailler les autres à son profit et à leur propre profit. Chacun cherche à être du bon côté : ceux qui y sont, en y restant, ceux qui n'y sont pas, en s'y mettant. Et il faut d'ailleurs convenir que les uns et les autres sont également fondés dans leur prétention.

Mais comme la question ne peut être résolue en droit, puisque la société doit pourvoir, sous peine de mort, à ce que ces travaux pénibles soient exécutés par les uns ou par les autres, la question se résout parfois en fait, par la dépossession des uns au profit des autres, et c'est ce que les politiques appellent progrès ou révolution.

Quoi qu'il en soit nous en avons assez dit pour faire juger à quel point un mobile tel que le désir d'être heureux peut exciter les sentiments les plus profonds et les plus violents de l'homme, exalter ses passions, déchaîner toutes ses convoitises, et porter son activité physique et morale aux entreprises les plus audacieuses. La guerre et la religion peuvent seuls offrir des exemples comparables aux excès de toute sorte où l'exaltation politique a pu entraîner les hommes : pour trouver, par exemple, un terme de comparaison à la Terreur, il faut aller chercher les massacres de la Saint-Barthélemy ou la guerre du Palatinat.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur les effets que des sentiments aussi impérieux, des actes aussi violents, peuvent produire sur la physionomie des hommes.

Tant que durent les événements politiques, il y a une contagion, un penchant à l'imitation, qui fait ressembler vraiment les partis révolutionnaires à un peuple de marionnettes tiraillées par un seul et même fil. Lorsque le calme succède à la tempête, la plupart des hommes reprennent leur conscience et leur libre arbitre, l'ordre et l'équilibre se rétablissent dans leurs idées et par suite dans leurs traits. Mais il en est beaucoup qui, plus violents ou plus faibles, ne recouvrent jamais leur pleine raison, et au milieu de toute une nation guérie de son délire, on voit errer ces survivants d'une révolution morte, portant sur leur visage les stigmates d'une folie que rien ne peut guérir.

Antécédents historiques. — Ce n'est pas seulement dans le présent que se fait sentir l'influence du milieu social : si elle est là directe et actuelle, elle y est renfermée dans les limites de la vie de l'homme et du lieu qu'il habite. Les antécédents historiques, de tous les points de la terre et de toutes les époques du temps, accumulent sur une race une masse d'idées et de souvenirs que rien ne peut détruire et que chaque jour augmente ; ils exercent sur l'âme d'un peuple une pression continuellement croissante, qui a pour effet de fortifier et de condenser de plus en plus les éléments dominants du caractère collectif.

La religion, la guerre civile, les révolutions, les persécutions, les guerres de peuple à peuple, tous les événements enfin où l'homme a pu imputer à ses semblables une part de responsabilité dans les maux qu'il a soufferts, laissent après eux des traînées de haine ou de douleur qui se prolongent à travers plusieurs siècles, unissant dans un commun sentiment, d'un côté les fils des oppresseurs, et de l'autre les fils des opprimés.

D'autres sentiments, ceux-là de nature favorable, perpétuent souvent à travers les siècles les traditions de la science, de la religion, de l'art, les souvenirs glorieux, la mémoire des héros ou des saints, et cet héritage, réparti dans tous les cœurs d'une race, lui donne un caractère de noblesse et de grandeur qui se marque dans tout ce qu'elle produit.

Ce qui a lieu pour les peuples et pour les races se rencontre aussi dans les groupes régionaux tels que les anciennes provinces, ou dans les contrées que leur configuration isole ou sépare, et où

la population est restée longtemps homogène. Enfin les tribus, et les familles elles-mêmes, offrent aussi de nombreux exemples d'une influence agissant indéfiniment de génération en génération, et dont la source est dans la tradition toujours vivante d'une idée, d'un ancêtre ou d'un événement, datant d'un siècle et davantage.

Il est intéressant d'observer dans l'état actuel des peuples les fortunes diverses de l'influence des antécédents historiques selon que le cours des choses l'a favorisée ou combattue. Car, ainsi que toutes les puissances de ce monde, celle-ci est exposée à des rivalités qui tantôt la renversent et tantôt viennent s'y briser. Dans les pays primitifs ou barbares, l'influence des traditions est le plus souvent durable et résiste à l'action du temps, parce que les événements y sont aussi rares que les idées : mais dans notre vieille Europe si souvent bouleversée, où les frontières des empires ont été continuellement déplacées, où plusieurs inondations de barbares ont amalgamé pendant des siècles toute espèce de races, les antécédents historiques ont été noyés dans le torrent des hommes et des idées, et la trace n'en est pas toujours facile à reconnaître.

Cependant, grâce à leur situation à la fois septentrionale et péninsulaire, la Suède et la Norvège, quoique unies politiquement, nous offrent un exemple très intéressant et très bien caractérisé de ce qui peut arriver lorsque deux groupes d'une même race se développent avec des antécédents historiques différents.

Tandis que la Suède devenait une nation conquérante et rapportait chez elle la bonne humeur des victorieux, la Norvège, écrasée par ses conquérants danois, se concentrait dans la haine de l'oppresseur.

L'union des deux peuples en un seul royaume n'a pas encore pu effacer la profonde différence de caractère qui les sépare. Autant le Suédois est gai, ouvert, avide de plaisir et de nouveautés, autant le Norvégien est sombre, méfiant, austère, jaloux de son indépendance. Aussi, quoique leur constitution actuelle ait été établie à peu près sur les mêmes principes, le cours des idées politiques n'a cessé, en Norvège, de tendre vers une démocratie de plus en plus ombrageuse, tandis qu'en Suède les idées de conservation sont restées dominantes.

Il convient d'ailleurs de tenir compte d'une différence qui a beaucoup contribué à marquer et à accélérer la formation du carac-

tère norvégien, c'est la différence du sol, du climat et des relations. Le sol de la Norvège est montagneux, souvent stérile ; ses côtes sont profondément découpées par des fjords, défilés sombres où, entre deux murailles de rochers, la mer s'engouffre à plusieurs lieues dans les terres ; les grands vents d'ouest, la mer toujours orageuse, battent sans relâche ses côtes ; le ciel est presque toujours chargé de nuages. Confiné sur une bande étroite de terre entre les montagnes qui le repoussent et la mer qui l'assiège, le Norvégien est forcément devenu pêcheur et marin, et ce ne sont pas là des métiers qui égayent beaucoup, surtout quand il faut naviguer dans de tels parages. Toutes ces conditions de vie ont dû naturellement aggraver et maintenir le fond d'amertume que les malheurs de la conquête avaient laissé dans le cœur de ce peuple, et voilà comment, malgré son union avec les Suédois, il a gardé un caractère si différent.

Si les antécédents historiques ont laissé en Europe peu d'exemples d'influence sur tout un peuple, on n'en peut pas dire de même pour ce qui se rapporte aux souvenirs des guerres et des persécutions religieuses : ceux-là sont demeurés intacts sur un grand nombre de points de l'Europe, et sans sortir de chez nous, on sait que les haines et les rivalités entre catholiques et protestants, dans certaines contrées du midi, sont loin d'avoir disparu, quoique depuis longtemps aient cessé les causes qui les avaient fait naître. A l'heure qu'il est, on peut retrouver encore dans ces pays-là des sectaires aussi ardents qu'au temps des guerres de religion, et qui, dans leurs idées, leurs opinions, leurs actes, leur physionomie, font revivre sous nos yeux l'incarnation des anciens ligueurs ou des huguenots.

Les phénomènes psychologiques collectifs. — C'est un fait bien connu que la réunion en groupes exerce sur les idées et sur les actions des hommes une influence d'autant plus puissante que la réunion est plus nombreuse.

Si la réunion a été préparée pour un objet déterminé, que l'ordre y soit assuré d'avance, les délibérations y acquerront beaucoup plus de maturité, les décisions, beaucoup plus de sagesse, que si elles se passaient entre un petit nombre d'hommes. Mais si le nombre des assistants n'est pas limité, si c'est le hasard seul qui décide

des sujets à traiter et des résolutions à prendre, la confusion et l'incertitude se répandront bientôt dans tous les esprits ; l'intelligence ni la volonté de chacun des assistants ne fonctionnant plus librement, il se produira entre eux des malentendus, et plusieurs se trouveront, en fin de compte, avoir parlé ou agi contre leur propre sentiment et contre leur volonté bien arrêtée.

Que si les hommes, déjà animés par quelque sentiment général, se trouvent réunis en foule et que l'agitation se mette parmi eux, des phénomènes plus redoutables ne tarderont pas à se manifester.

En outre des éléments dont nous venons de parler, il y a tout d'abord une cause immédiate et infaillible de confusion : les hommes ne peuvent plus s'entendre, puisqu'ils crient tous à la fois ; ils ne sont plus maîtres de leurs actions, puisque la foule les presse et les roule dans son flot irrésistible.

Mais cela ne suffirait encore pas à expliquer d'une manière suffisante les perturbations épouvantables qui, tant de fois, ont pris naissance dans les foules, et dont l'effet tantôt se propage instantanément comme une traînée de poudre, tantôt se prolonge et s'établit d'une façon permanente pendant des années, sans que personne ait l'idée ou le pouvoir d'y résister.

Pour qui prend garde à mesurer les événements à leurs causes, il semble évident que la plupart, surtout les plus importants, comme les révolutions et les guerres, ne sauraient être justifiés raisonnablement par les faits visibles auxquels on les attribue : il y a une disproportion qui, ce me semble, saute aux yeux.

Je ne vois donc pas comment on pourrait se dispenser d'admettre qu'en dehors du champ de nos observations et hors de la portée de notre intelligence, il y a un monde, ou un ordre de courants et de forces inconnues, dont nous ne pourrons jamais découvrir ni la nature ni la puissance, mais dont les effets se manifestent clairement dans les événements, dans les catastrophes, auxquels nous assistons tous les jours sans en pouvoir deviner la cause, et qui déjouent tous les calculs de notre force et de notre intelligence. C'est ce que les uns appellent l'histoire, et les autres, la Providence.

Quand nous voyons tantôt ces infiltrations de faits et d'idées

qui désagrègent lentement les États, tantôt ces trombes venues on ne sait d'où, et qui en deux ou trois tours arrachent toute une civilisation, n'est-il pas évident que sous, les apparences qui nous éblouissent, il y a des réalités mystérieuses que nous ne voyons pas? Nous suivons d'un œil assuré le cours du fleuve, nous en distinguons les rives, mais les bas-fonds, les gouffres, les contre-courants et les tourbillons, nous ne les connaîtrons jamais. Et voilà pourquoi notre raison s'arrête, atterrée, devant ces bouleversements dont nous sommes témoins sans y pouvoir rien comprendre.

Dans les grands déplacements d'hommes comme les migrations, les voyages de mer, les pèlerinages; dans les guerres, les sièges, les naufrages, aussi bien que dans les époques d'agitation et de trouble, des perturbations du même genre viennent tout à coup, sans qu'on sache comment, bouleverser instantanément toute une foule, et jusqu'à des peuples entiers.

Batailles. — Le sauve-qui-peut. — Les batailles ont leur « sauve-qui-peut »! qui change une victoire en défaite; les sièges ont leur folie obsidionale, qui suscite dans tous les cerveaux d'une population assiégée des troubles toujours les mêmes.

La grande peur. — Pour rappeler un des plus mémorables exemples de ces phénomènes collectifs, on peut citer ce qu'on a appelé « la Grande Peur ».

Un jour, sous la Terreur, on vit au même instant tous les habitants de la France, depuis les plus grandes villes jusqu'aux derniers villages, s'armer, se retrancher dans les maisons ou se poster, la baïonnette croisée, à toutes les avenues, pour repousser « les brigands », qui arrivaient..... Quels brigands? D'où venaient-ils? Qui l'avait dit? Personne n'a jamais pu savoir d'où cette nouvelle était partie; on a cherché, interrogé partout, fait des enquêtes: rien.

Il y a eu là un vertige, non pas seulement contagieux, mais endémique, et qui s'est répandu par les mêmes voies inconnues par où se répand la peste, par où s'était répandue la Terreur elle-même. Et quand on y réfléchit, si l'on compare les horreurs de la guerre aux causes apparentes qui la font naître, on reconnaît que la guerre, comme tous les autres fléaux nous arrive aussi

par ces voies inconnues dont nous ne saurons jamais la direction.

Effets des phénomènes psychologiques collectifs sur la physionomie. — Est-il besoin d'insister pour démontrer que des effets d'expression d'une nature collective résultent des phénomènes collectifs que nous venons de rappeler ? L'expérience de tous les jours, l'histoire de tous les temps, sont là pour attester que l'uniformité et la puissance de cette expression sont en proportion directe du nombre des hommes et de la violence du sentiment collectif qui les possède. Plus ces deux forces les dominent, plus la physionomie individuelle s'efface pour s'absorber dans celle de la foule où l'individu est noyé.

Sans rechercher s'il n'y a pas là, dans le sens biologique et physiologique du mot, une vie commune, et si ce que nous appelons la société humaine n'est pas un animal dont l'individu ne serait que l'élément organique, nous pouvons du moins tenir qu'en fait, de ces influences et de ces réactions réciproques entre les hommes, résulte tout un ordre d'idées et d'actions collectives, où le caractère individuel de chaque âme et de chaque volonté se modifie ou disparaît entièrement. On voit alors paraître les hommes, tantôt sous un aspect inattendu, tantôt, ce qui n'est pas trop dire, sous une forme inconnue ; et quelque soit le pouvoir mystérieux qui opère ces transformations, les effets en sont trop manifestes pour qu'on en puisse contester le caractère.

Le sentiment, l'intelligence et la volonté de l'homme, se modifient donc toujours plus ou moins lorsqu'au lieu de sentir, de comprendre ou d'agir seul, il le fait en réunion : cela n'est pas douteux. De là, au point de vue de la physionomie, tout un ordre aussi d'expressions correspondant à l'ordre nouveau d'idées et d'actions collectives que nous venons de déterminer.

Il ne serait pas praticable, vu le nombre indéfini de ces actions, de les étudier, car il n'y faudrait rien moins que l'énumération complète de tous les cas imaginables où les hommes ont occasion de se rassembler. Nous devrons donc nous borner à indiquer les exemples les plus notables de ces rassemblements, et à rappeler le caractère général de l'expression que prend la figure humaine dans les groupes et dans les ensembles ainsi formés.

Ce n'est pas la première fois que nous cherchons à attirer l'attention des penseurs sur ces phénomènes collectifs, dont l'importance et la multitude nous avaient depuis longtemps frappé. Dans notre *Zoologie morale*, sous la rubrique des *Moutons de Panurge*, nous en avons esquissé le tableau et décrit les effets. Nous demandons la permission de mettre sous les yeux du lecteur les faits observés et rapportés par nous : s'il n'est pas admis qu'on se cite soi-même, il nous semble néanmoins permis de se servir de ses propres travaux.

Les passages qui suivent montreront les principaux exemples des rassemblements humains, et les effets de physionomie qui s'y produisent.

« Familles, tribus, nations, camps, villes, alliances et sociétés de toutes sortes, l'homme ne se lasse pas de former et de resserrer ces groupes où son isolement devient union, où sa faiblesse devient force.

» Et dès que les hommes sont ainsi rassemblés, ne voyez-vous pas que leurs corps pressés, leurs âmes qui s'entrelacent, forment vraiment une sorte de monstre à mille têtes où s'efface et s'engloutit la personne humaine ?

» Quand des groupes se forment, se rapprochent, s'unissent ; que peu à peu une même pensée germe et se propage par traînées rapides ; que le flot des têtes et des cœurs commence à frémir, puis ondule, puis se soulève, et qu'enfin un seul cri part à la fois de toutes les poitrines ; quand un orateur, saisissant par degrés toutes les âmes, les maîtrise, leur impose sa volonté, les force à sentir et à penser comme lui-même ; quand, sur le théâtre, un seul acteur, d'un mot ou d'un cri, fait éclater de rire ou fondre en larmes toute une salle ; quand l'artiste, d'un peu de marbre ou d'un peu de couleur, sait faire la source éternelle d'une même idée ou d'un même sentiment, comment un seul homme en pourrait-il ainsi dominer tant d'autres, si quelque force mystérieuse n'était là derrière lui pour lui prêter ce pouvoir ?

» Voulez-vous savoir ce qu'il advient des hommes quand cette force terrible les enlève et les emporte ? Voyez-les en proie au plaisir, à la douleur, à la crainte, à la colère, à l'enthousiasme,

au carnage. Leurs yeux étincellent, leurs bras s'agitent, ils poussent des cris, passent en un instant du rire aux larmes, de l'abattement à la fureur; ils vont, viennent, bondissent, tombent; parfois ils se roulent à terre en s'arrachant les cheveux, ils se poursuivent, ils se saisissent, s'étranglent et se dévorent les uns les autres comme des bêtes féroces. »

Dans *Le premier pèlerinage du capitaine*, des *Voyages et Aventures de Cougourdan*, nous avons également décrit un de ces tableaux de physionomie collective. Ici le cas est plus déterminé, il s'agit d'une scène de la Terreur :

« Mais un autre spectacle me força bien de regarder ailleurs. Les parapets des forts, l'escalier de la Joliette, tout le quai, étaient couverts d'une foule énorme qui criait en agitant les chapeaux et en brandissant des sabres, des piques et des fusils. A mesure que nous approchions du quai, je distinguais mieux leurs visages, leurs gestes, leurs accoutrements et leurs cris.

» Ma parole, on aurait dit des fous furieux ou des diables ! Ils levaient les bras, ils se serraient les mains en tournant les yeux au ciel; d'autres riaient, d'autres pleuraient, d'autres dansaient en rond, et puis lançaient leurs chapeaux en l'air, et puis se jetaient dans les bras de leur voisin ou de leur voisine.

» Quant à leur costume, on n'aurait pas pu dire si c'étaient des brigands ou des masques; beaucoup avaient une longue veste rouge; la plupart portaient une espèce de bonnet rouge, relevé en avant et déchiqueté par derrière; d'autres, des mouchoirs à tabac, des casques, des chapeaux montés. J'en vis un qui était coiffé d'une mitre d'évêque, avec un tablier de taffetas vert sur le dos; un autre avait mis une chasuble de prêtre et la faisait voler avec ses bras en dansant. Il y avait autant de femmes que d'hommes, et armées comme des soldats : une, presque nue, avec une espèce de blouse jusqu'au milieu de la cuisse, sans bas ni caleçon, rien ! les pieds dans des petites bottes, les cheveux épars, un bonnet rouge campé sur l'oreille, portait un fusil en travers du dos, un tambour sur le ventre, et ran, plan, plan, en tapait sans s'arrêter.

» Ils chantaient. J'ai su quoi, depuis : la *Marseillaise* et *Ça ira, ça ira !* Ce *Ça ira*, mon cher ami, c'était le plus hideux ;

je ne pouvais pas croire que ce fût du français ni du patois. En braillant ça, les yeux leur sortaient de la tête, leurs figures se crispaient comme des mufles de chiens; ils montraient les dents, ils suaient, ils bavaient, et le dedans de leurs gueules était si rouge qu'on aurait dit qu'ils allaient vomir du sang ! »

Les affaires, les plaisirs, les fêtes, les batailles, la prière, les solennités de la vie, en rassemblant les hommes sous l'attraction ou sous l'empire d'un sentiment commun, impriment à leurs corps des mouvements généraux, répandent sur tous les visages une expression pareille : aussi dit-on « la physionomie d'une foule, d'une réunion ». Si, se rapportant aux principes que nous avons rappelés tant de fois, on voulait analyser l'expression d'une bataille, d'une assemblée, de chacune de ces scènes, enfin, où l'individu est absorbé dans une action collective, on reconnaîtrait que l'effet expressif s'y forme par les mêmes combinaisons de lignes, de masses, de force, de vitesse ou de lumière, que dans les actions expressives individuelles. A la simplicité, à la régularité, à l'étendue, au calme, correspondent des idées solennelles, larges, puissantes : la confusion, le tumulte, l'agitation, font voir au contraire que le sentiment de tous ces hommes est violent, incertain de lui-même.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les mouvements collectifs d'expression; analogues ou différents, tous les exemples que nous pourrions prendre ne nous fourniraient pas d'autres éléments d'analyse que ceux dont nous nous sommes servi.

La seule observation que nous ayons à ajouter, et qui ressort d'ailleurs suffisamment de la comparaison qu'on peut faire de notre dernier exemple avec ceux qui le précèdent, c'est que l'expression collective est d'autant plus juste et d'autant plus manifeste que le sentiment ou l'acte qui la produit est plus unanime; qu'en sens contraire, naturellement, plus les idées et les mouvements d'un groupe ou d'une foule sont divers et contradictoires, moins l'expression d'ensemble a de précision et d'intensité. Au point de vue de l'art aussi bien que de la physionomie, la première est belle, parce que c'est une harmonie : la seconde ne l'est pas, parce que c'est une dissonance.

Milieu naturel. — Nous arrivons enfin au troisième milieu, à

la troisième enveloppe, à celle qui entoure les deux autres et qui les domine : c'est ce que nous avons appelé le milieu naturel.

Tous les objets de la nature se caractérisent, au point de vue de leur effet sensible, c'est-à-dire de leur expression, par des lignes, des directions, des étendues, des quantités, des formes, des proportions, des couleurs, des degrés de lumière ou de chaleur, des mouvements, des durées, des forces, des vitesses.

Ces qualités des choses se réfléchissent sur l'homme, qui les a continuellement devant les yeux. Tantôt elles agissent directement sur son corps, comme la lumière, en l'éclairant, ou la chaleur, en l'échauffant ; tantôt elles influent sur ses idées : c'est ainsi que l'habitant des plaines, par exemple, a en général moins d'énergie morale que le montagnard.

Mais par quelque côté que commence l'influence, le corps l'a bien vite répercutée sur l'âme ou l'âme sur le corps, et dans tous les cas la physionomie arbore des signes métaphoriques analogues aux caractères du milieu qu'elle réfléchit : elle se conforme donc à ce milieu, elle tend de plus en plus à l'*imiter*. Voilà l'influence du milieu naturel.

Par quel travail intérieur, par quelle loi inconnue, cette assimilation s'opère-t-elle, c'est ce que nulle analyse ne découvrira probablement jamais. Néanmoins le fait n'étant pas de ceux qu'on discute, il faut bien admettre que l'influence du milieu naturel s'exerce directement des choses à l'homme, en vertu d'une loi dont nous ne connaissons que l'effet, et que cet effet consiste dans une assimilation plus ou moins marquée entre l'homme et la nature dont il est entouré.

La nourriture, le pays, le climat et l'époque, voilà, si nous ne nous trompons, les quatre éléments du milieu naturel, de ce milieu cosmique auquel toute l'industrie de l'homme ne peut rien changer, et dont, quoi qu'il fasse, il lui faut subir l'influence. Sans doute cette influence n'est pas égale pour tous les hommes du même pays et du même temps, puisqu'on voit les uns prospérer et les autres succomber, par exemple, sous un climat donné, mais pour peser inégalement sur eux, elle ne s'en étend pas moins sur tous.

La nourriture. — Si l'on considère que la nourriture est

pour ainsi dire la raison d'être de chacune des espèces d'animaux, puisqu'il suffisait à Cuvier d'une dent pour reconstituer un animal antédiluvien, on comprendra quelle influence la nourriture doit avoir sur l'espèce humaine. Sans doute l'homme est omnivore, mais s'il l'est d'organisation il ne l'est pas de fait. Il peut manger de tout, mais il ne mange pas de tout, il mange ce qu'il peut se procurer. S'il a, dans les pays civilisés, le choix parmi un nombre infini d'aliments, ses goûts nationaux ou personnels lui font choisir de préférence un régime plus ou moins substantiel, ou bien sa condition le réduit à se contenter d'une nourriture grossière ou insuffisante.

Rien n'est plus divers que la nourriture, tant sous le rapport de l'aliment que sous celui de sa préparation. Le goût en cette matière s'établit par nation, avec des nuances régionales qui tirent leur origine des traditions locales et surtout de la nature du climat. Un instinct tout naturel, continuellement encouragé par l'expérience, porte l'homme à choisir de préférence les aliments propres à contrebalancer les influences de climat qui lui sont contraires. C'est pour cela que les peuples des pays froids usent d'une nourriture substantielle et mangent beaucoup, tandis que les peuples des pays chauds ont un régime léger et excitant.

Rien que ces différences dans le manger suffisent à donner aux premiers une constitution lourde et massive, des digestions lentes pour s'assimiler la masse grossière dont leur estomac est toujours surchargé. Chez les autres, au contraire, la digestion est une fonction secondaire, et le système nerveux, animé par la nature excitante des mets habituels, prédomine sur le système musculaire et laisse à l'imagination et à la sensibilité plus d'action.

Mais le manger n'est que la moitié de la nourriture, et chez les peuples européens, la boisson tend de plus en plus à prendre une place considérable dans les besoins ; elle est devenue un plaisir, puis un vice, puis une maladie sociale. Et alors, plus un peuple est buveur de sa nature, plus sa boisson nationale aura d'influence sur son intelligence, sur ses actes, et, par conséquent, sur sa physionomie. Ces effets deviendront encore plus

marqués si le tabac, ce grand adjuvant de l'ivrognerie, y est en usage.

L'Allemagne est de beaucoup le pays du monde où on boit et où on fume le plus. Il est inutile de rappeler ici l'état d'hébétement auquel arrivent par degrés les buveurs de bière de ce pays.

Chez les Anglais et chez les Américains, c'est surtout l'alcool qui fournit le type de l'ivrognerie nationale.

En France, on se grise avec le vin ; c'est l'ivrognerie la moins dangereuse. Mais la prospérité des contributions indirectes, qui est une des principales ressources de notre budget, exige, de la part du gouvernement, des tendances continuelles à encourager la consommation; et le vin manquant, l'alcool et surtout l'absinthe commencent à s'avancer comme une marée montante, si bien que le nombre des fous alcooliques va se multipliant d'année en année.

Dans les pays du midi de l'Europe, l'ivrognerie est à peu près inconnue. Ce n'est pas que le vin n'y soit commun et qu'on n'y pût fabriquer de l'alcool en quantité, mais, dans ces climats tempérés, l'homme n'éprouve pas, comme l'Allemand sous sa neige ou l'Anglais dans son brouillard, le besoin de se raffermir, par l'excitation alcoolique, contre l'affaissement et la mélancolie qu'ils respirent dans l'air.

Ces indications générales suffisent pour marquer le sens et la portée des effets de la nourriture au point de vue de la physionomie. Nous ne saurions nous engager dans un examen de détail de ces effets: ce serait vouloir comparer chaque espèce d'homme à chacun des plats qu'il mange. Ici, comme sur toutes les influences de milieu que nous avons dû mettre en ligne de compte, nous nous contentons d'une vue d'ensemble, laissant à chacun les observations de détail.

Le pays. — Le pays se compose essentiellement du sol et de ses produits.

Selon que le sol est élevé ou bas, étendu ou resserré, uni ou inégal, plan ou montagneux, sec ou arrosé de cours d'eau, découvert ou boisé; selon que la terre est calcaire, granitique, schisteuse, sablonneuse ou marécageuse, des qualités particulières

s'établissent dans les races animales qui y vivent. Or, comme l'homme est de tous les animaux celui qui s'approprie le plus les ressources de la nature, c'est sur lui que se marque le plus complètement et le plus profondément l'influence du sol.

Les effets de cette influence sont en rapport presque littéral avec les diverses qualités du sol. Les idées et les sentiments de l'habitant sédentaire des grandes plaines ont quelque chose du calme et de l'indifférence des horizons uniformes au milieu desquels il passe sa vie. Dans un pays accidenté de coteaux où des perspectives riantes et bornées varient à chaque pas l'aspect de la nature, l'esprit et le cœur s'animent, et le caractère de l'homme semble refléter l'inconstance et l'imprévu de ces paysages toujours changeants. Le montagnard est vigoureux, énergique, rude, comme les figures menaçantes des montagnes qui se dressent au-dessus de sa tête. Les pays humides ou marécageux nourrissent des races lourdes, lymphatiques, d'un esprit pesant, d'une sensibilité obtuse. L'homme qui vit dans les forêts prend quelque chose de sombre, de farouche, qui semble, de l'ombre et du silence des bois, s'abaisser sur lui.

La composition du sol n'a pas des effets moins profonds sur la constitution intime de l'homme et, par suite, sur ses formes, sur ses traits; toutes modifications qui se traduisent dans sa physionomie par des expressions déterminées.

D'abord c'est de la nature du sol que dépend la qualité de la végétation ; le pays sera fertile si la terre végétale est favorablement distribuée, il sera stérile si elle manque. Dans le premier cas l'homme sera bien nourri, se portera mieux, sera plus fort, plus gai ; il se consacrera tout naturellement à l'agriculture puisqu'il trouve dans le sein de la terre un bonheur tout fait. Mais si la terre est mauvaise, il lui faudra s'ingénier autrement et chercher dans l'industrie, dans l'exploitation des forêts ou des mines, les ressources que la culture ne peut lui fournir.

La nature du sol a donc pour premier effet d'imposer à l'homme son genre de travail et de nourriture, ce qui est déjà beaucoup. Mais ce n'est pas tout, et la composition minéralogique du terrain agit directement et indirectement sur la santé et la con-

stitution des hommes qui y vivent. Les terrains calcaires sont secs, perméables et chauds ; les terrains schisteux, les terres argileuses, sont froids et humides ; le granit est froid, imperméable à l'eau ; les sables sont secs et absorbent l'humidité à travers leurs couches sans consistance. Chacun de ces terrains est le siège d'un ensemble de propriétés qui, par la chaleur, par la lumière, par leurs exhalaisons, influent physiologiquement sur toutes les fonctions de l'organisme.

Enfin une action purement chimique, une pénétration directe de l'homme par le sol, résulte de l'eau qu'il boit. Cette eau n'est que le lavage, la dissolution, des éléments du sol : l'homme, on peut donc le dire, boit véritablement la terre sur laquelle il vit, et il nous suffira de rappeler les gâteux de certaines contrées des Alpes ou des Pyrénées pour montrer à quelle puissance peut s'élever l'action chimique d'un sol dilué par l'eau.

La prédominance ou le défaut de certaines espèces végétales ou animales, qui dépend d'ailleurs en grande partie de la nature du sol, mais qui tient aussi à la plus ou moins grande force de résistance et de multiplication de chaque espèce, voilà encore un élément qui peut être plus ou moins favorable à l'homme, suivant que les végétaux et les animaux, qui manquent ou foisonnent autour de lui, sont utiles ou nuisibles.

Enfin il ne faut pas oublier une des conditions les plus importantes des établissements humains, et par conséquent de la vie pour chacun des individus : le régime naturel et la distribution des eaux. Ce n'est pas assez de dire avec Pascal que les fleuves sont des chemins qui marchent : quand on considère que tous les peuples en ont suivi le cours pour se répandre sur le globe, que tous les postes avancés de la civilisation s'échelonnent le long de leurs bords ; que les fleuves sont la seule voie ouverte, la seule possible, aux entreprises des explorateurs, aux armées des conquérants, aux invasions des barbares, aux migrations des peuples, il faut reconnaître qu'ils sont pour le genre humain ce que le cœur et les veines sont pour le corps de l'homme : l'organe même de la circulation et de la vie.

Le voisinage ou l'éloignement de la mer ne joue pas un rôle moins décisif sur la destinée des peuples : il suffit d'un coup d'œil

jeté sur une mappemonde pour mesurer l'étendue de cette vérité.

Pour donner un exemple complet et saisissant de l'influence du pays sur la physionomie, nous ne saurions mieux faire que de reproduire les extraits suivants du cours d'anthropologie que faisait M. de Quatrefages au Muséum en 1868. (*Revue des cours scientifiques*, 5[e] année, p. 728). C'est à propos de l'Amérique.

« L'abbé Brasseur de Bourbourg retrouve au nord, chez les populations européennes, les caractères physiques, intellectuels et moraux des Iroquois, tandis que, sous les mêmes rapports, celles du midi lui rappellent les Cherokees. Il m'a de plus cité dans une conversation l'histoire très curieuse d'une famille qui remonte aux premiers temps de la colonie. Non seulement elle ne s'est jamais unie aux Indiens, mais les alliances de famille y ont été fréquentes. Cependant le chef disait à celui de qui je tiens ces détails : « De traits, de cheveux, de caractère, nous sommes devenus des Hurons. »

Le professeur a ensuite donné lecture de la copie d'une lettre de M. Pruner-Bey à M. l'abbé Brasseur de Bourbourg, et qui contenait ce qui suit :

« L'anglo-saxon américain présente dès la seconde génération des traits du type indien qui le rapprochent des Leni-Lenappes, des Iroquois, des Cherokees. Le système glandulaire se réduit au minimum de son développement normal. La peau devient sèche comme du cuir ; elle perd la chaleur du teint et la rougeur des joues, qui sont remplacées chez l'homme par un coloris de limon, et chez la femme par une pâleur fade. La tête se rapetisse et s'arrondit ou devient pointue. Elle se couvre d'une chevelure lisse et foncée en couleur ; le cou s'allonge. On observe un grand développement des os zygomatiques et des masséters. Les fosses temporales sont profondes, les mâchoires, massives. Les yeux sont enfoncés dans des cavités très profondes et assez rapprochées l'une de l'autre. L'iris est foncé, le regard, perçant et sauvage. Le corps des os longs s'allonge principalement à l'extrémité supérieure. La France et l'Angleterre fabriquent en conséquence, pour l'exportation dans l'Amérique du Nord, des gants à part dont les doigts sont particulièrement allongés. Les cavités de ces os sont très rétrécies. Les ongles prennent facilement une forme allongée et pointue. Le larynx

est grand, la voix, rauque et criarde. Le bassin de la femme se rapproche, dans les extrêmes, de celui du singe. »

« Un autre correspondant se contente de dire qu'il rappelle celui de l'homme. Le même ajoute un détail remarquable : « Le langage tend à se rapprocher du polysynthétisme des langues des Peaux-Rouges par les *standard-phrases* (formules) ». Il signale enfin comme traits de mœurs « l'exclusion de la lumière dans les appartements, l'amour des couleurs criardes dans les vêtements. » Or on sait que le goût auquel il est fait allusion en dernier lieu est propre à toutes les populations sauvages.

« Le flegme proverbial des Anglais, ajoute le professeur, a disparu chez le Yankee pour faire place à une agitation fébrile qui se traduit par un besoin incessant d'occuper ses mains et par l'habitude de tailler du bois. »

Cette citation est très curieuse, comme on voit, pour donner une idée de la puissance de modification du pays sur l'homme. Le fait est d'autant plus concluant que, dans la même leçon, le professeur a montré tout près, dans le golfe du Mexique, aux Antilles, les créoles français formant une race très belle, où les femmes sont célèbres pour leur teint de camellia, leurs grands beaux yeux, la finesse de leurs mains et de leurs pieds, la grâce incomparable de leur taille et de leurs mouvements, et enfin le type profondément féminin de leur beauté.

Nous pouvons ajouter de notre chef qu'elles joignent à ces avantages une distinction exquise, un esprit charmant et une bonté touchante. Il est juste de noter, pour se rendre compte des raisons de cette différence avec les Américaines du continent, que les créoles des Antilles sont d'origine française ou espagnole.

Ainsi, soit par le cours que ses aspects donnent aux sentiments et aux idées de l'homme, soit par la nature du travail qu'il lui impose, soit par les produits naturels dont il l'entoure, soit par son action chimique et physique directe, soit enfin par la distribution de ses eaux, le pays modifie l'homme physique et moral et imprime par conséquent à sa physionomie des signes analogues à l'expression des objets naturels qui l'entourent.

Le climat. — Le climat produit des effets plus décisifs et plus profonds. Aux limites extrêmes de ses écarts, la seule différence de chaleur thermométrique suffit déjà pour modifier complètement la constitution de l'homme.

Mais le degré de froid ou de chaleur n'est que le moindre des éléments du climat. La météorologie, la latitude, l'altitude et la configuration du sol, l'orientation des lieux, le voisinage de la mer, la distribution des eaux, l'abondance ou la rareté des forêts, sont autant de circonstances dont chacune exerce son action pour former l'ensemble du climat.

La température. — Dans un air chaud, la respiration est faible et régulière ; la circulation est égale ; les fonctions de la peau s'accomplissent normalement, les mouvements sont libres, la démarche, aisée.

Le froid congestionne les tissus, contracte le système nerveux, ralentit les fonctions de la peau. Il rend les mouvements pénibles, la respiration difficile, et l'homme se contracte sur lui-même pour réduire autant que possible sa surface.

Mais si la chaleur devient excessive, l'air trop dilaté n'oxyde plus assez le sang, une transpiration continuelle épuise l'homme, qui tombe, à demi asphyxié, dans une grande faiblesse. En cet état il est pâle et toutes ses actions expressives prennent l'aspect de l'accablement.

L'excès du froid produit aussi un ralentissement dans l'activité, un engourdissement des nerfs et des muscles, une sorte d'asphyxie, puis de congestion, qui finit par amener un sommeil mortel.

Entre ces deux excès on peut observer une infinité de nuances qu'il serait trop long de préciser une à une. Nous aurons assez fait en remarquant d'une manière générale que les températures moyennes sont les plus favorables à l'équilibre des facultés, et que c'est sous leur influence que l'expression physionomique reste le plus indépendante du degré de la chaleur ; qu'au contraire les températures extrêmes, par le trouble et la souffrance qu'elles font subir à l'homme, modifient le plus son expression naturelle.

Cependant, à Paris et dans toutes les villes populeuses où

la circulation est très active, le grand nombre de passants qu'on a occasion d'observer fait que des signes, observés isolément sur chaque individu, prennent une grande évidence par leur répétition sur toutes les personnes qu'on rencontre. Qu'un jour de beau temps succède à de longues pluies, vous verrez les visages épanouis, les mouvements libres. Qu'il fasse une grande chaleur, les gens se traînent d'un air accablé. Quand vient une forte gelée, de son lit on en est averti par le bruit précipité des talons : tout le monde court, le nez baissé, le dos courbé. Un jour d'orage il y a dans la démarche des passants, et même des chevaux, quelque chose de galvanique.

D'ailleurs ces effets ne sont pas seulement momentanés. Dans les pays à température excessive, à force de se répéter ils finissent par imprimer un accent ineffaçable aux manières et aux mouvements des habitants, même pendant les saisons où la température s'adoucit pour quelque temps. J'ai eu occasion de l'observer en Suède, au cours d'un voyage que j'y fis pendant un été. Au premier abord, quand on voit l'activité de tout ce peuple s'agitant, passant les soirées en plein air, toujours en promenade et en parties de campagne, on est porté à le taxer de vivacité plus que de lenteur. Mais embarquez-vous sur un des innombrables bateaux qui sillonnent en tous sens le lac Mœlar, et quelque longue que soit la traversée, vous observerez avec étonnement que ces passagers, qui se sont embarqués si gaîment, resteront comme pétrifiés à leur place et n'en bougeront que quand le bateau sera près d'aborder. C'est un fait très saisissant, qui, je n'en doute pas, frappera aussi quiconque aura lieu de l'observer comme moi.

La météorologie. — Après et peut-être avant le froid et le chaud, le régime météorologique est un des éléments dominants d'un climat. Selon que le ciel est clair ou nuageux, que l'air est calme ou agité par les vents, que la sécheresse ou les pluies dominent, que le temps est plus ou moins variable, plus ou moins aigu ou orageux, on voit varier autant de fois le caractère de l'homme, son humeur se conformer à l'aigreur ou à la sérénité du ciel, et toutes ces modifications intérieures se refléter comme toujours sur ses traits et sur sa physionomie.

Sans aller chercher des exemples chez des peuples voisins de nous, il suffit de comparer entre eux le Gascon, le Normand, le Provençal, le Franc-Comtois, l'Auvergnat, le Breton, pour voir combien les qualités propres de chacun de ces types provinciaux sont en analogie avec la mesure de soleil, de pluie ou de neige, que la destinée a départie aux lieux qu'ils habitent.

La latitude. — La latitude, c'est-à-dire le plus ou moins de distance de l'équateur, a une grande influence sur l'homme, il n'en faut pas douter. Nous n'en pouvons connaître que ce qui en résulte pour le degré de température du lieu, mais il est difficile de croire qu'il soit indifférent pour nous de vivre plus ou moins près de l'axe de rotation du globe, quand on considère que l'habitant de l'équateur parcourt, avec le sol qui le supporte, neuf mille lieues par vingt-quatre heures, tandis que le Lapon ou le Groenlandais des terres arctiques en décrit à peine le quart ou le cinquième dans le même temps.

L'altitude. — L'altitude du sol est un autre élément, celui-là plus direct et plus positif, de la constitution du climat.

Les hauts plateaux. — Sur les hauts plateaux, la pression atmosphérique diminuant, il entre moins d'air dans les poumons à chaque inspiration, d'où suit que le sang s'oxyde moins et que la circulation est moins active. Il résulte de ces conditions un appauvrissement du sang ; l'homme s'affaiblit, son activité diminue, ses sentiments se dépriment.

Il a été établi par les observations de MM. d'Abbadie que les Abyssins qui vont séjourner sur les hauts plateaux de leur pays deviennent en peu de temps aussi noirs que les habitants de ces régions. L'expérience personnelle de ces voyageurs a confirmé leurs conclusions, car ils ont vu un jeune Abyssin qui les avait accompagnés sur les hauts plateaux, devenir presque noir. M. Antoine d'Abbadie, originairement blond, revint d'Abyssinie coloré en bronze foncé.

Les montagnes. — L'habitation dans les montagnes produit des effets plus ou moins sensibles selon la nature des reliefs et le plus ou moins d'altitude de la station. La pureté et le mouvement de l'air et des eaux, la position habituelle du corps sur des lieux élevés, la puissance imposante des masses au milieu desquelles

se passe la vie du montagnard, donnent à son âme une énergie et à son corps une vigueur extrêmes, pourvu que la région qu'il habite ne soit pas par trop abrupte et déserte. Car si l'homme, de sommets en sommets, arrive à se cantonner dans une de ces gorges affreuses où l'on ne trouve plus que des ours et des loups, les conditions de sa vie deviennent par trop dures, et il n'est plus qu'un sauvage.

Le relief et la rudesse des montagnes moulent donc, au pied de la lettre, des corps et des âmes qui leur ressemblent par des qualités analogues, par l'énergie et la rudesse physiques et morales. C'est vrai de l'homme qui vit dans ce milieu fortement caractérisé, c'est vrai des animaux sauvages ou domestiques qui y vivent à côté de lui ; la zootechnie, l'anthropologie, s'appuyent sur cette vérité pour en tirer, l'une, les principes pratiques du croisement de certaines races d'animaux, l'autre, l'analyse des causes de certaines modifications de l'espèce humaine.

L'orientation. — L'orientation des lieux est une autre cause de modifications plus ou moins profondes dans la sensibilité, dans l'intelligence, et par suite dans les aptitudes physiques et morales de l'homme.

Selon qu'un lieu est plus ou moins exposé à la radiation solaire, selon qu'il reçoit ou ne reçoit pas le souffle de certains vents, les habitants vivent sous des impressions physiques et dans des cours d'idées très différents. C'est, pour prendre un exemple, dans les coulées des chaînes de montagnes, dans des gorges où le soleil pénètre rarement, où soufflent des bises glacées, qu'on trouve des caractères aigres, des esprits fantasques, associés parfois à des pensées profondes.

Le climat de Genève, par exemple, produit beaucoup d'hommes de ce tempérament, mélancoliques, fanatiques, rêveurs, chez qui une âpreté sombre et froide s'allie à une intelligence supérieure. Rousseau est un des types les plus complets de cette race qui s'étend d'ailleurs, avec un climat analogue à celui de Genève, jusqu'au delà de Lyon. Les Lyonnais eux-mêmes ont un penchant très marqué aux idées ardentes et sévères. Leur exaltation politique à toutes les époques l'a fait voir assez.

Le caractère de cette race d'hommes s'annonce dans leur phy-

sionomie par des signes d'une grande évidence. Le plus saisissant est le regard, qui est chaud et concentré. La voix est mordante ou profonde, les mouvements sont souvent raides ou brusques.

Il y a là sans aucun doute une action locale dont l'élément dominant me paraît être le voisinage des Alpes et le souffle continuel des glaciers : car je suis bien loin de penser avec Michelet que « le vent des glaciers est prosaïque » et qu' « il souffle le doute ». C'est pour cela que j'ai cru pouvoir insister avec un peu plus de détails sur cet exemple qui nous touche de près.

Mais pour voir ce qu'une orientation défavorable peut faire d'un pays et de l'homme que la rigueur de la nature a condamné à y vivre, il faut lire la relation du naufrage de lord John Byron, grand-père du poète, sur les côtes du détroit de Magellan.

Sur cette terre de malédiction, sous des torrents perpétuels de pluie, le sol des forêts n'est qu'un marécage, où il faut marcher dans l'eau, tantôt jusqu'aux genoux, tantôt jusqu'à la ceinture, franchissant continuellement des branchages ou des troncs d'arbres renversés, enfonçant dans les fondrières, se déchirant les pieds aux pointes des racines brisées qui sont sous l'eau. Entre ce sol noyé et la mer, une ligne de rochers offre le seul passage où le pied puisse s'appuyer ; mais sur cette plage incessamment battue par des vagues énormes, il est impossible de pêcher ni de ramasser des coquillages, de sorte qu'il fallait ou périr ou se rembarquer. Dans le court séjour qu'il fit au milieu de cette peuplade, Byron put voir des scènes bien propres à montrer comment, dans ces contrées maudites, la nature fait l'homme à son image et semble lui souffler ses fureurs.

Un jour il fut témoin d'une cérémonie religieuse, qu'il serait plus juste d'appeler une orgie démoniaque. Les sauvages commencèrent par pousser des gémissements profonds s'élevant graduellement jusqu'à une espèce de chant hideux qui dura jusqu'à ce que, devenus furieux, ils se mirent à bondir comme des possédés, prenant dans le feu des charbons ardents et les mettant dans leur bouche, courant çà et là en brûlant tout ce qui se trouvait sur leur passage, et puis après ils s'armèrent de coquilles tranchantes, se tailladèrent les uns les autres ; enfin ruisselants de sang et épuisés de fatigue, de douleur et de rage, ils

tombèrent raides comme des barres de fer, les yeux retournés et la bouche pleine d'écume.

Étrangers à tout ce qui fait le bonheur des autres hommes, ils ne connaissent ni l'amour ni la pitié, et quand la colère les pousse, il ne leur reste plus rien d'humain. Le cacique qui servait de guide aux naufragés, et qui pourtant était chrétien, se montra pour eux, dans tout le cours du voyage, d'une dureté incroyable, les obligeant à ramer comme des forçats, les surchargeant de fardeaux, et les laissant mourir de faim les uns après les autres, tandis que lui ne manquait de rien.

Mais que pouvait-on attendre de cet homme après ce que Byron lui avait vu faire? Un jour, au retour d'une pêche, le fils de ce barbare était venu au-devant de son père, qui lui donna à porter un panier d'oursins. Le panier était trop lourd, l'enfant le laissa tomber. Le père, transporté de fureur, saisit son fils entre ses bras et le jette de toutes ses forces contre un rocher. La pauvre petite créature y resta brisée et sanglante. La mère ramassa son enfant : il était mort. Elle donna pendant plusieurs jours les signes du plus profond désespoir : mais le père n'eut pas seulement l'air de se souvenir qu'il eût jamais eu un fils.

A ce tableau épouvantable on pourrait opposer les idylles chantées par les poètes ou décrites par les voyageurs, dans ces pays bénis où la douceur du ciel, la beauté des paysages, la profusion des arbres et des fleurs, l'abondance de toutes les productions utiles, font de la vie une fête perpétuelle, et de l'homme, un enfant innocent toujours heureux.

Malgré la part de corruption que le cours des temps et des révolutions y ont apportée, certains pays de l'Italie ont gardé encore cette joie exubérante de la vie, cette gaîté du soleil et de la chaleur, que toutes les misères de l'âme ou du corps ne peuvent abattre.

Mais c'est dans les pays primitifs, dans certaines îles, surtout, isolées au milieu de l'Océan Pacifique, qu'on peut rencontrer des peuples dont l'âme et les mœurs gardent encore la grâce et la simplicité de la nature. L'archipel de Taïti, que les premiers explorateurs avaient déjà trouvé si délicieux, est encore aujourd'hui, en dépit de la corruption qu'y ont apportée les Européens,

un des lieux les plus poétiques et les plus touchants de la terre. Un roman justement célèbre, *Le Mariage de Loti*, qui a paru récemment, nous a ouvert des échappées imprévues sur toute une race d'âmes exquises et sauvages, enivrantes et fantastiques, qui passent là leurs jours sans guère connaître de la vie que le plaisir de vivre et la joie d'aimer.

Voisinage de la mer. — Les deux exemples que nous venons d'opposer l'un à l'autre peuvent servir à montrer aussi jusqu'à quel point la mer peut modifier le sort de l'homme qui habite près de ses bords. Son influence sur le climat est sans doute la plus absolue, puisqu'elle agit constamment sans que l'homme y puisse rien changer, mais il résulte de ce voisinage des conséquences incalculables sur le régime de vie et sur la destinée entière d'un peuple riverain de l'océan.

Sur des côtes qui n'ont pas de ports, la mer n'est qu'une frontière sans issue pour les habitants, sans accès pour les étrangers, et la population s'y trouve acculée tout aussi bien qu'au bord d'un désert. Si au contraire la côte est hospitalière, et qu'au delà de la mer il y ait des pays fertiles et commerçants, ce voisinage devient un élément de travail et de civilisation. Il se forme là un peuple de navigateurs qui, comme les Phéniciens, les Normands, les Portugais, les Anglais, se lanceront sur toutes les mers du globe, découvriront des terres inconnues, et tantôt par le trafic, tantôt par la guerre, se rendront maîtres du commerce maritime et planteront sur tous les rivages le pavillon de leur pays.

La pêche offre aux populations du littoral une ressource dont elles ne sauraient manquer de profiter : voilà une vocation, un genre de travail, un régime, à peu près forcés pour tous les hommes établis sur les côtes. Et voilà pour eux, comme pour les navigateurs plus aventureux dont nous avons parlé tout à l'heure, une constitution, une forme de penser et de sentir, tellement spéciales, tellement caractéristiques, que tout le monde reconnaît à première vue un marin, et que les peintres ou les romanciers se serviront toujours des mêmes traits pour le peindre.

D'ailleurs il ne faut pas oublier que la nature et l'aspect des bords de la mer, plus ou moins riants, plus ou moins terribles ou

sauvages, modifient singulièrement ces effets. Entre la baie de Naples au mois de mai et les îles Loffoden par une tempête d'équinoxe, il y a autant de nuances qu'on peut compter de différences entre tous les ports de la terre.

Les îles. — Enfin la position insulaire, surtout si l'île a peu de relations avec les continents, a pour effet de maintenir et de concentrer le caractère et les mœurs de l'homme. Dans ces conditions, le roulement de l'hérédité se fait entre un petit nombre de familles toujours les mêmes, ce qui perpétue les qualités et les défauts du groupe. De plus, vivant toujours ensemble et ne connaissant point d'étrangers, les insulaires se servent continuellement d'exemple les uns aux autres et, en vertu de la grande loi de l'imitation, s'imitent les uns les autres. Leurs intérêts sont communs, leur régime est le même, toutes les influences de milieu, climat, pays, etc., sont les mêmes. Il résulte de là que le caractère d'un peuple insulaire est toujours beaucoup plus marqué, beaucoup plus uniforme, que celui d'un peuple continental.

Dans son voyage d'exploration de l'*Astrolabe* et de la *Zélée*, Dumont-d'Urville, visitant l'une après l'autre deux des îles Gambier, trouva la première peuplée des sauvages les plus immoraux et les plus féroces, tandis que, sur l'île voisine, peuplée d'hommes de la même race, vivait une population d'une intelligence et d'une moralité supérieures. Tout le monde y était bon, heureux ; on le reçut avec la plus touchante hospitalité. Les habitants avaient pour chefs les plus intelligents et les plus honnêtes d'entre eux, qui se succédaient en observant toujours les mêmes coutumes, en se conformant toujours aux mêmes principes de morale et d'autorité. De leur côté les subordonnés n'avaient jamais eu l'idée de résister ou de changer quelque chose à l'obéissance : celui qui aurait désobéi se serait trouvé seul contre toute la nation. Ainsi, par l'hérédité favorable et par l'imitation forcée, cette peuplade, préservée de tout contact avec d'autres idées que les siennes, était arrivée à l'unité de vertu et de bonheur, tandis que sous l'influence de mauvais chefs, leurs congénères de l'île voisine étaient tombés dans l'unité de vice et de malheur.

La distribution des eaux. — Les eaux intérieures, fleuves, ri-

vières, lacs, étangs et marais, jouent aussi un très grand rôle dans la vie de l'homme, puisque, selon la manière dont elles sont distribuées, elles peuvent être des agents de fertilité ou de destruction, des voies de communication et de transport ou des obstacles infranchissables.

Les fleuves. — Sans entrer ici dans l'énumération de tous les genres d'influence que la distribution des eaux peut encore exercer sur la santé de l'homme, sur sa constitution, sur son travail, et, par suite, sur son intelligence et sur son activité, rappelons seulement que l'habitation près des grands fleuves inspire à l'homme un penchant à la navigation, tout comme la vue de la mer le pousse à s'embarquer. L'esprit d'entreprise, avec ses suites physiques et morales, lorsque plusieurs générations s'y sont adonnées, en est donc une conséquence.

Les lacs. — Les grands lacs ont la même influence que les rivières, puisqu'ils rendent les mêmes services : les petits lacs, au contraire, ne sont utiles à rien et ne font que couper le terrain et le soustraire à la vie. Lorsque, comme en Suède et en Finlande, ils arrivent à occuper les trois quarts du territoire, ils n'ont que des inconvénients et sont un grand obstacle aux communications, sans parler de l'humidité qu'ils répandent.

Les étangs et les marais. — Les étangs et les marais s'étendent souvent sur de très vastes espaces ; ils sont une cause d'appauvrissement et d'insalubrité, qui affaiblit l'homme, l'expose à des maladies dévorantes telles que la fièvre, la phtisie, les scrofules, et toutes ces conditions défavorables se matérialisent sous une forme visible dans la physionomie des populations qui habitent ces régions empestées.

Les forêts. — Enfin les forêts, par leur solitude, par leur ombrage, par l'humidité qu'elles entretiennent dans l'air, créent un milieu physiologique particulier pour l'homme qui les habite. D'un autre côté, le régime et le travail habituel, un genre de vie particulier, s'imposent naturellement à l'habitant des forêts. Nous avons plus haut, à propos de l'influence des lieux, noté les effets physionomiques qui se produisent dans ce cas ; nous n'y reviendrons pas, et nous arrêterons ici le cours des observations que nous avions à faire sur l'influence du climat.

L'époque. — L'époque, c'est-à-dire le point de l'âge du monde où se place l'existence de chacun de nous, ne donne pas seulement à chaque société des mœurs et des habitudes différentes : elle se traduit dans l'âme et dans le corps par des caractères visibles dont le sens est conforme au genre de vie et de sentiment de l'homme de ce temps-là. Tempérament, idées, langage, costume, mœurs, habitations, ustensiles, régime, tout prend un caractère spécial et uniforme selon que l'époque où il vit est plus ou moins ancienne ou récente.

Simplicité des types anciens. — Plus on remonte vers l'origine d'une race, plus son type se simplifie et devient primitif et fruste. Dans les premiers âges, où tous les hommes se rattachaient étroitement à un petit nombre de familles, où les relations étaient rares par suite de la dissémination des groupes humains, les physionomies, nous pouvons le tenir pour certain, étaient beaucoup plus uniformes qu'à présent.

Les descriptions écrites et surtout les dessins et les moulages que nous rapportent chaque jour les voyageurs, les documents nombreux mis sous nos yeux dans les ouvrages et dans les collections ethnologiques, et aussi l'observation que beaucoup de nous en ont pu faire sur un certain nombre de ces hommes amenés à Paris et exposés à la curiosité du public, nous montrent dans les sauvages actuels une confirmation de ce que nous venons d'avancer. De tous ces documents et de tous ces spécimens représentés ou vivants, ressort jusqu'à l'évidence que chez les peuples sauvages il y a beaucoup moins de diversité dans les physionomies que chez les peuples civilisés.

La même observation a été faite sur les Arabes de l'Algérie par des peintres qui ont pris pour sujets de leurs tableaux des hommes de cette race. Un des artistes qui connaissent et qui rendent le mieux l'Algérie, mon ami Gustave Guillaumet, un jour que je lui exposais mes idées sur la simplicité et l'uniformité des types primitifs, m'a dit qu'en effet les Arabes se ressemblent entre eux beaucoup plus que les races européennes.

Ce n'est pas seulement le petit nombre des composants héréditaires qui établit alors la simplicité du type. Plus une peuplade est sauvage, plus la dose de facultés sensitives et intellectuelles est

uniforme pour chaque individu : réduits à des besoins, à des passions, à des nécessités, qui sont les mêmes pour tous, leurs cœurs et leurs cerveaux ne diffèrent entre eux guère plus que ces outils, également lourds et grossiers, qu'on distribue aux terrassiers pour faire tous indistinctement la même besogne.

D'ailleurs cette dose uniforme de facultés est d'autant plus réduite que le peuple est plus sauvage, de sorte que les composants héréditaires sont à la fois en plus petit nombre et en moindre quantité à mesure qu'on remonte les générations.

Nous prions le lecteur de prendre garde que nous parlons ici de la simplicité du type, c'est-à-dire, du peu de détails et de complications dont se forment les lignes, les masses et autres traits qui le composent. Mais nous ne parlons pas du type en lui-même, nous ne disons pas qu'il s'efface à mesure qu'il est plus primitif, nous disons qu'il se simplifie.

Nous avons tenu à bien préciser cette réserve, de crainte qu'on ne nous supposât ici quelque hésitation sur le principe de la fixité du type, principe sur lequel nous avons insisté lorsque nous avons étudié les influences de l'hérédité.

Pour en finir sur la simplicité des types primitifs, il me semble que les monuments de l'art ancien en sont un témoignage assez convaincant. Quand on considère les statues et les peintures que nous a laissées l'antiquité historique, qui remonte à quatre ou cinq mille ans au plus, n'est-on pas frappé de la simplicité, de la sérénité presque glacée, des figures assyriennes, égyptiennes, grecques et même romaines, au moins pour les premiers siècles? Toutes ces figures se ressemblent quoiqu'elles représentent des personnages différents.

Ceci, et l'aspect des portraits du moyen âge et de la renaissance que nous conservons dans nos galeries, me donne la conviction que même à type pareil (car nous retrouvons là des types pareils aux nôtres), ces personnages avaient d'autres figures que nous. Les détails, l'air, l'expression surtout, de leurs visages et de leurs corps, n'étaient évidemment pas les mêmes que les détails, l'air et l'expression, des visages et des corps d'aujourd'hui.

Quand nous voyageons, nous arrivons peu à peu, si nous y savons bien regarder, à reconnaître qu'un étranger ne fait pas un acte,

ne dit pas un mot, n'a pas une pensée, qui ne diffère entièrement des nôtres. Pourrait-on admettre que la différence des temps n'équivalût pas au moins à la différence des pays pour diversifier le physique et le moral des hommes ?

En insistant sur ces observations, nous avons cru donner les meilleures preuves en fait qu'on pût produire pour démontrer l'influence de l'époque sur la physionomie humaine.

Nous avons indiqué le plus complètement possible les influences de milieu intérieur ou extérieur qui, agissant à la fois sur les formes, sur les traits, sur les actes, sur les sentiments et sur les idées de l'homme, modifient l'expression d'ensemble de sa physionomie.

Nous ne nous dissimulons pas que nous aurions pu donner infiniment plus de détails à cette étude ; mais c'est précisément l'immensité du champ de ses applications qui a dû nous arrêter. Vouloir le parcourir tout entier eût été folie : c'était tenter de faire à peu près l'histoire de l'humanité dans tous les temps, dans tous les lieux et dans toutes les conditions.

Ç'aurait d'ailleurs été d'autant plus inutile que c'est fait, puisque l'art, l'histoire, la littérature, la poésie, la philosophie, ne sont pas autre chose que l'étude ou la peinture de l'homme aux prises avec la nature et la destinée.

S'il y a quelque exactitude dans les observations auxquelles nous avons cru devoir nous borner, nous ne saurions invoquer, pour les compléter, de meilleurs documents que ceux-là.





L'ART

Dans le travail que nous avons fait jusqu'ici, nous avons d'abord étudié la figure humaine dans chacune de ses parties prises à part et au repos. Nous avons ensuite repris toutes ces parties l'une après l'autre, et nous en avons étudié les mouvements. Cette première étude constitue la physionomie analytique.

Abordant alors la description des mouvements d'ensemble que nous avons appelés « actions expressives », nous avons essayé d'en déterminer les modes et les effets. Cette seconde partie nous semble pouvoir être désignée sous le nom de physionomie synthétique.

Mais cette double étude, concentrée exclusivement sur la figure humaine et sur ses actions propres, ne nous a donné que l'expression directe, celle qui résulte de l'usage que l'homme peut faire de sa personne pour manifester ses sentiments intérieurs : c'est là sa physionomie directe ou naturelle, qui s'exprime directement par les seuls moyens qu'il tienne de la nature, c'est-à-dire par les traits et par les mouvements de son corps.

Mais les fonctions de la physionomie ne s'arrêtent pas là. A l'aide de moyens, d'instruments ou de symboles, imaginés et créés par lui, l'homme a institué véritablement toute une physionomie artificielle, disons réflexe, car elle est comme la réflexion de la physionomie naturelle : par des signes analogues ou équivalant à ceux de la nature, elle parle le même langage et produit les mêmes effets d'expression.

Les penchants, les goûts, les habitudes, les manières ; l'in-

dustrie, les arts, les coutumes, les institutions, les symboles enfin, qui sont comme la profession de foi du génie de chaque peuple et même de chaque homme, forment le domaine de cette physionomie réflexe, qui n'est autre que l'art.

Nous nous en tenons à cette dénomination générale, qui sera comprise par tout le monde. Néanmoins le mot d'*anthroponomie*, dont nous nous réservons de nous servir au besoin, exprimerait plus complètement l'ensemble de ces manifestations du génie humain appliqué à tous les genres de travaux.

En traitant de l'influence du milieu naturel sur l'homme, nous avons essayé de montrer comment les objets de la nature se caractérisent, au point de vue de leur effet visible, c'est-à-dire de leur expression, par des qualités qui se réfléchissent sur l'homme, et comment sa physionomie arbore des signes métaphoriques analogues au milieu dont il est entouré.

C'est qu'en effet, dans ce milieu étranger qui l'enveloppe et qu'il ne peut que subir, l'homme physionomique est passif. Mais, à l'égard de la physionomie artificielle, il est actif, car c'est lui qui la fait, c'est lui qui en crée les signes et y donne un sens et une portée déterminés par lui. On peut donc dire que dans ce domaine de l'expression artificielle, dans cet ensemble d'activité qui constitue l'art, l'homme devient lui-même influence de milieu sur les objets qu'il gouverne et auxquels il impose un style d'expression conforme à sa propre nature.

Sur ce champ d'activité qui s'étend à toutes les œuvres individuelles ou collectives de l'homme, nous devrons naturellement nous borner à prendre les points principaux, de manière à donner une idée aussi complète que possible de l'ensemble. Pour ce qui est des exemples, nous en choisirons seulement ce qu'il faudra pour montrer comment les signes d'expression y sont les mêmes que dans la physionomie naturelle ou directe.

Nous étudierons d'abord l'art dans les habitudes, dans les goûts et dans le génie propre de l'individu ; ensuite, dans les œuvres et dans les coutumes publiques, où les lois supérieures de la physionomie, nous l'espérons du moins, se développeront aux yeux du lecteur avec le plus d'évidence et d'intérêt.

L'air de tête. — Lorsqu'un homme arrive à l'âge adulte, il

sent que le moment est venu de prendre position dans ce monde qui s'ouvre devant lui. Il regarde, il écoute ; il consulte ses désirs ou ses espérances, et même ses forces s'il est sage ; il se fait une idée juste ou fausse de la vie, il s'y marque sa place et, avec la confiance candide de qui ne sait rien, il trace d'un bout à l'autre le plan de sa destinée. C'est alors que, prêt à paraître sur la scène, il se compose une figure en vue du rôle qu'il a choisi.

A moins qu'un homme ne soit désintéressé de la vie, ou dénué de caractère et d'initiative, ou dénaturé par le vice, la maladie, la misère, un de ses premiers soins en entrant dans la vie est donc de se faire une tête dont l'expression et le style annoncent le plus exactement possible son caractère et ses prétentions.

C'est encore ici, comme dans tous les effets physionomiques sans exception, par les signes métaphoriques ordinaires qu'il réalisera cette expression. Il n'y réussira pas toujours, et tel, par exemple, en voulant se donner l'air terrible, n'arrivera qu'à paraître ridicule comme un capitan de la comédie italienne : mais cela même, en dépit des prétentions contraires et déçues du personnage, lui infligera, quoi qu'il en ait, le véritable air de tête auquel il est condamné par la nature.

A part ces quelques échecs inséparables de la sottise humaine, l'amour-propre et l'intérêt dirigent assez bien les hommes dans cet aménagement de leur visage et de leur personne.

Indépendamment de la coiffure, il y a une certaine manière de porter la tête, une certaine expression habituelle des traits, qui donne au visage un air de douceur ou d'énergie, de bienveillance ou de sévérité, de hauteur ou d'abandon : elle résulte du regard, de la disposition des sourcils et des lèvres et même de certains mouvements des joues, car nous avons observé, à propos de cette partie du visage, que les orgueilleux gonflent leurs joues aussi souvent qu'ils élèvent leurs sourcils ou abaissent leurs paupières et les coins de leur bouche. C'est tout cela qui forme l'air de tête, c'est-à-dire l'expression habituelle que chaque homme affecte avec intention, pour notifier à qui il appartiendra qu'il entend s'attribuer tel avantage ou tel traitement dans ses relations avec ses semblables.

Pour ce qui est de la tête, la coiffure est un des moyens les plus puissants et les plus variés : la simplicité, l'ordre, la prétention, la fantaisie, la correction, la rigueur, la sécheresse, même l'austérité, y trouvent une interprétation très délicate et très précise, au point que souvent la mode s'en empare et qu'on voit tout un peuple se vouer à l'air de tête qui rend le mieux l'état moral dominant à ce moment-là : c'est ainsi que, sous le Directoire, par exemple, la France entière était échevelée « à la victime », tandis qu'à la Restauration nous l'avons vue frisée « à l'oiseau royal ».

Ce qui se montre ainsi généralisé dans la mode, le goût et la prétention de chaque homme le pratiquent isolément. L'important qui vise à la dignité, le pédant qui affecte le génie, l'orgueilleux qui crève dans sa peau, affecte en général de découvrir son front et de rejeter ses cheveux en arrière comme une espèce d'auréole qui fait penser aux rayons du soleil et qui laisse ressortir dans toute leur majesté les traits du visage.

L'homme sérieux, sévère, porte les cheveux serrés et appliqués sur les tempes. On peut dire qu'en général même la tendance à pousser les cheveux en avant marque de l'énergie : les bilieux les portent souvent ainsi, et on verra les hommes à caractère léger ou faible les laisser plutôt s'écarter des tempes. Enfin il y a là, comme dans les autres signes physionomiques, des effets d'épanouissement ou de concentration qui correspondent, la plupart du temps, aux tendances générales du caractère.

Mais ils correspondent aussi à une foule d'autres relations de goûts, d'habitudes acquises, de condition sociale, de mode, de genre, et surtout de prétentions ou de manies personnelles, dont il faut enir compte, qui peuvent donner lieu à une foule d'observations amusantes, mais sur lesquelles il serait inutile d'insister davantage. Le théâtre, le roman et surtout la caricature, sont remplis d'observations de ce genre.

La coupe et l'aménagement de la barbe mettent à la disposition des hommes tout un ordre de ressources dont les femmes sont privées et que d'ailleurs elles ne regrettent pas. Grâce à la barbe, chacun suivant son goût se fait une tête de guerrier, de boyard, de bouc, de Jupiter, de bison, de fleuve. Cependant, de-

puis quelques années, presque tous les hommes à partir d'un certain âge adoptent la barbe entière portée courte, ce qui dispense, il faut en convenir, du soin fort désagréable de se raser, mais supprime la moitié de l'expression du visage et efface beaucoup la physionomie individuelle. Les jeunes gens, par un sentiment naturel qui les porte à laisser voir la fraîcheur de leurs joues, s'en tiennent aux moustaches et aux petits favoris.

Le costume. — Le costume est ce qui touche de plus près à la personne humaine, et le vêtement est un usage si inséparable de la civilisation, que le premier soin des sauvages qui commencent à se civiliser est de s'habiller peu à peu.

Bien que l'hygiène soit la raison principale du vêtement, la décence, la dignité, la coquetterie, l'orgueil, l'affectation de telle ou telle qualité, presque tous les sentiments enfin, presque tous les penchants de la nature humaine, y trouvent des moyens d'expression aussi variés que puissants. Aussi partout et toujours les hommes se sont appliqués avec une attention et un intérêt extrêmes au soin de se composer un costume convenable au climat, aux mœurs, au goût, et surtout au caractère de l'époque, du pays et de la race. C'est ainsi que, se dégageant de plus en plus des influences purement physiques qui, à l'origine, le gouvernèrent d'abord, le costume a pris une tendance de plus en plus marquée à devenir un accessoire de la physionomie, accessoire d'autant plus immédiat qu'il cache une grande partie du corps, au point de ne laisser voir chez nous que les mains et le visage. Dans ces conditions et chez tous les peuples où le vêtement a une certaine importance, il est devenu comme une tierce personne qui s'interpose entre nous et nos semblables, et qui est, pour le corps caché dessous, un intermédiaire obligé et un interprète fidèle ou compromettant.

Tout bien considéré, cependant, loin d'être un obstacle à l'effet naturel de la figure humaine, le costume est au contraire une source de richesse pour l'expression, car s'il cache aux regards les effets vagues et généraux des grandes surfaces du corps, il n'en dérobe ni les grandes lignes ni les masses; il laisse les mouvements libres et souvent les fait valoir, et surtout il laisse à dé-

couvert la tête et les mains, qui sont à elles seules la moitié de la physionomie.

Lorsqu'on songe à tous les éléments qui entrent dans la composition du costume, on se rend compte de l'infinie variété qui le transforme continuellement et du pouvoir sans bornes que la mode a toujours exercé sur cette partie des mœurs. Car la mode se forme à la fois, d'une part, de tout ce que l'industrie et l'art peuvent fournir pour être mis en œuvre dans les vêtements et, d'autre part, de toutes les conceptions raisonnées, de toutes les fantaisies plus ou moins folles, que le goût ou le caprice de l'homme et de la femme peut inventer pour produire un vêtement nouveau.

On pourrait donc représenter la mode comme une sorte de Protée toujours enroulé autour du corps humain, qui n'en laisse jamais voir la véritable forme, et qui, changeant continuellement les couleurs, les proportions, les dispositions, de chacun de ses propres aspects, enveloppe l'homme et le métamorphose à tout instant de la tête aux pieds. Seulement il faut prendre garde que c'est l'homme lui-même qui est ce Protée, et que ces métamorphoses ne sont que les images changeantes de ses sentiments et de ses idées.

Dans cette manifestation visible que l'homme cherche ainsi à réaliser, c'est, comme toujours, par des signes métaphoriques qu'il exprime ses idées. Or la langue physionomique du costume est particulièrement riche, parce que, outre les signes ordinaires des lignes, des masses, des lumières et des mouvements, elle dispose de toutes les ressources et de toutes les combinaisons que peuvent lui fournir la matière, la contexture et la coloration des étoffes, les dessins et les broderies dont elles sont couvertes, la façon dont elles sont drapées, et enfin l'innombrable variété des ornements de tout genre tels que dorures, bijoux, pierreries, fourrures, plumes, rubans et fleurs, si bien qu'arrivé à l'apogée du luxe tel qu'on a pu le voir dans un bal de nos jours ou dans une fête du temps passé, le costume peut caractériser à lui seul une société et même une civilisation.

Et cependant, malgré l'éclat de ces explosions du luxe, ce n'est pas là que le costume est le plus intéressant à étudier, parce

que ce n'est pas là qu'il est le plus significatif, la mode et l'usage y dominant trop l'expression individuelle. C'est dans son habillement de tous les jours qu'il faut étudier l'homme, et, chose singulière, plus il sera simple, comme notre costume actuel, plus il paraîtra serrer de près l'expression et se modeler exactement sur les creux et sur les protubérances de l'homme qui le porte.

Si simples et si uniformes que soient nos habits, chacun de nous, en en choisissant la coupe, la couleur, l'assortiment, la mesure, se dirige d'après des convenances et des goûts particuliers et, après les avoir ainsi choisis, les porte et les dispose d'une façon qui lui est personnelle. La chemise, la cravate, les gants, la chaussure, sont pour tout observateur un peu attentif des indices de la plus grande précision sur certains côtés du caractère. La tenue d'un homme est beaucoup comme lui-même : correcte, désordonnée, prétentieuse, simple, ridicule, odieuse, infâme. Cette impression saute aux yeux les moins prévenus, et ce n'est pas nous qui aurons l'honneur d'avoir découvert que depuis longues années on juge en ce monde l'homme à l'habit.

La description et l'analyse du costume comporteraient, si on voulait y procéder en détail, un travail auquel la vie d'un homme ne suffirait pas. Les romanciers, les humoristes, les dessinateurs, ont produit sur ce sujet inépuisable des observations sans nombre. Les caricaturistes anglais, notamment, y sont d'une supériorité qui va jusqu'à la grandeur. Tous ces travaux ont édifié une philosophie du costume à laquelle il serait difficile d'ajouter grand'chose.

Il est cependant un livre qui, sous une forme légère, contient beaucoup d'observations très fines, très étendues, et accompagnées de dessins d'une grande vérité : je veux parler de *La Comédie de notre temps*, par Bertall (Paris, Plon, 1874). Il y a là, sur le vêtement, le costume et la toilette, une première partie de l'ouvrage, que je considère comme une des choses les plus sérieuses et les plus justes qu'on ait écrites sur la philosophie du costume moderne, et qui restera à titre de document sur nos mœurs et sur nos usages.

Nous avons eu occasion nous-même, à propos de l'exposition rétrospective du costume, qui fut faite en 1874 au Palais de l'In-

dustrie, de traiter cette question. Nous nous croyons autorisé, comme nous l'avons déjà fait pour d'autres sujets, à nous servir de nos propres observations pour compléter ici notre travail.

« Considérez une de ces robes minces, à longues raies, à couleurs vives et bien fondues, de l'époque Louis XVI, et vous songerez aussitôt aux nymphes longues et sveltes de Falconet, aux colonnes finement cannelées du Petit-Trianon ; une dame de la cour de Louis XIV est drapée et empanachée de la même façon que le baldaquin de son lit ; le justaucorps de François Ier est niellé, bombé, busqué, comme le manche de son poignard.

» C'est surtout dans les caricatures, et dans les uniformes, qui peuvent à bon droit être classés comme caricatures, qu'on voit saillir avec un relief extraordinaire le trait caractéristique de chaque règne. Sous ce rapport, les collections de gravures de modes, les charges, parfois signées de grands artistes, qu'on peut voir à l'exposition, sont amusantes et pleines d'intérêt. On peut dire que sous le Directoire, par exemple, l'homme était arrivé à escamoter complètement son corps et même sa tête, et que du roi de la création il ne restait qu'un collet, des basques d'habit, une cravate et des mèches de cheveux.

» Passez de là aux belles dames de la Restauration : quelles jolies silhouettes se profilent sur ce fond *gréco-romantico-rococo* qui avait remplacé, pour la comédie humaine, les décors et la mise en scène héroïque de l'Empire, et combien, malgré le ridicule aimable de ces robes d'organdi, de ces coiffures en coques, on voit qu'on est sous le règne des gens bien élevés ! Ces petits gigots donnent de l'élégance aux bras et aux épaules ; ces robes courtes laissent voir de jolis pieds ; ces chignons retroussés développent les courbes d'une nuque délicate, et la femme de la Restauration ressemble aux gracieuses figures de cygnes qui décorent l'orfèvrerie et les bronzes de cette époque.

» Comparez à cela l'effrayant portrait de Marie-Anne d'Autriche, femme de Philippe IV, par Velasquez : nous voilà dans un monde nouveau. La coiffure, les manches, les jupes, tout semble aménagé pour tenir les gens à distance et pour ajouter à la grandeur la largeur. Comme ces cloches à melon disent bien à qui serait tenté de l'oublier : « Ne touchez pas à la Reine ! »

» Tournez-vous vers une de ces belles déshabillées du Directoire, qui vous montre tout sauf une petite réserve aux environs de la taille ; est-ce que ces jambes et tous ces *et cætera* ne vous tiennent pas un langage tout opposé ?

» Je trouve que les femmes Louis XIII ont l'air maman ; les femmes Louis XIV, héroïque ; les femmes Louis XVI, philosophe ; les femmes moyen âge, froid et sec. S'il n'y avait pas les femmes d'aujourd'hui, celles de la renaissance m'iraient très bien. Elles ont une grâce et une élégance exquises ; elles sont spirituelles, elles sont hardies, elles sont fines, elles sentent bon. Si cette dame du XVIe siècle, avec sa robe de satin et de perles, ses gants parfumés, sa petite tête fine entourée d'une grande fraise en auréole, descendait de son cadre, on sent qu'on pourrait, sans préambule, se mettre à ses genoux et prendre la suite de sa dernière conversation avec son dernier amoureux, sans qu'elle y trouvât grande différence ni nous non plus. On pourrait lui offrir le bras, la présenter dans un salon de Paris : elle y serait à son aise, comme chez elle.

» Essayez donc de conter fleurette à Agnès Sorel, à Mme de Maintenon, à Mlle de Longueville, à Mme Helvétius, vous verrez comme elles vous recevront ! Produisez-les dans le monde, et vous verrez l'effet ! »

Les draperies. — Quoique les draperies fassent partie intégrante du costume, elles y jouent un rôle tellement considérable qu'il faut en traiter à part. Le choix et la disposition des draperies forment une des parties de la peinture et de la sculpture. Dans la décoration intérieure et extérieure des édifices, dans l'appareil des fêtes et des cérémonies, elles servent à exprimer des sentiments d'une importance et d'une étendue indéfinies : on reconnaîtra que ce n'est pas trop dire, si l'on veut bien prendre garde que le symbole qui représente la patrie, le drapeau, n'est autre chose qu'une draperie d'une certaine couleur, flottant au vent.

C'est essentiellement, comme tous les signes de la physionomie sans exception, par des lignes, des masses, des ombres et des lumières, et enfin par des mouvements, que les draperies produisent leurs effets d'expression. Le tissu dont elles sont formées, leurs couleurs, leurs ornements et leurs parties accessoires telles que les

franges et les torsades, en viennent varier à l'infini le style et le caractère.

La disposition et le nombre des plis y marquent tour à tour la légèreté, la pesanteur, la simplicité, la recherche, la douceur, la majesté, selon l'impression qu'il s'agit de produire, et les règles de cette partie de l'art sont les mêmes que celles de l'architecture et de la peinture : elles se déduisent des mêmes principes. C'est par la signification directe des lignes et des formes, par l'agencement des parties, par le balancement des masses, par l'effet des contrastes, et enfin par l'heureux lien des transitions, que l'artiste arrive à faire d'une belle draperie une véritable composition dont l'unité se dessine nettement et où tous les détails s'accordent d'eux-mêmes pour former, comme dans un tableau, ce qu'on appelle « le tout ensemble ».

Si l'on veut analyser d'aussi près que possible le principe fondamental d'expression des draperies, on reconnaîtra que ce principe est le mouvement. Cela est si bien senti des artistes, que pour désigner la partie d'une draperie où les masses et les plis ont le moins de saillie ou de profondeur, ils les appellent « un calme », tandis qu'ils appellent « mouvement » une masse où les plis pressés, tourmentés, bouillonnés, brisés, présentent à l'œil une sorte de moulage de l'agitation. On peut donc presque dire que la draperie est un mouvement fixé, ou mieux, figé ; c'est la statue du mouvement, et voilà pourquoi elle anime tant les figures auxquelles on l'applique.

Elle met à la disposition de l'artiste des moyens illimités pour accentuer, développer directement, les formes et les mouvements de la figure, lorsque ses plis accusent avec vigueur la flexion d'un membre ou que ses renflements augmentent la saillie des masses ; elle lui fournit des effets indirects, par exemple, quand ses ombres font valoir la blancheur des nus ; et tant d'autres combinaisons qui se tirent de la diversité des étoffes, et qui pour la peinture, notamment, forment un trésor inépuisable.

C'est d'ailleurs par les mêmes moyens que l'art du costume met en œuvre les draperies pour obtenir des effets d'expression ou de décoration dans les vêtements. Ce qui donne à la draperie cet air de vie, c'est qu'en réalité elle est déterminée par une force

qui agit dans un sens, et par des mouvements qui agissent en sens contraire : voilà le secret. Abandonnée à elle-même, la draperie avec tous ses plis tend à tomber verticalement, puisque la pesanteur la tire à terre ; relevée par la main de l'homme, elle prend d'autres dispositions, et si ces dispositions sont justifiées par les appuis auxquels on l'aura suspendue, la draperie sera juste, c'est-à-dire logique, et les effets en seront satisfaisants pour l'esprit, de même qu'un édifice le satisfait lorsque les masses inférieures paraissent suffisamment développées pour servir d'appui aux parties qu'elles supportent.

Dans la décoration intérieure et extérieure des édifices, où la draperie reste immobile, comme sont les tentures et les tapisseries, les effets résultent des mêmes moyens et des mêmes principes. Là ce sont seulement les dessins, la couleur et la disposition des étoffes, qui produisent ces effets.

Une des applications les plus puissantes de l'effet des draperies est dans les cérémonies funèbres. On n'emploie là pour ainsi dire que des tentures plates, dont la noirceur s'étale en une teinte d'autant plus lugubre que nul pli, nul accroc de lumière, n'en interrompt la surface : c'est la mort dans toute son uniformité. La couleur noire, qui est par elle-même une absence de lumière, est un des symboles de douleur les plus universellement reconnus par les peuples civilisés, et quoique le deuil se porte en jaune ou en bleu dans certains pays, ce sont là des exceptions qui n'ôtent rien à la valeur absolue du noir comme emblême funéraire.

Mais dans le costume et dans la décoration extérieure, l'effet des draperies arrive à son plus haut degré, parce qu'ici le mouvement s'y joint.

Quand la draperie se développe autour du corps de l'homme, en modelant toutes les formes, en scandant tous les gestes et toutes les attitudes, voltigeant autour de ses membres, flottant sur ses épaules ou traînant à terre derrière lui, elle devient pour la figure en action tout un ensemble d'expressions accessoires qui véritablement semblent lui donner des ailes et la mener en triomphe.

Tel était le rôle des draperies dans les costumes de l'antiquité,

du moyen âge et de la renaissance. Le siècle de Louis XIV a encore donné aux draperies un rôle important dans le costume, mais à partir de Louis XVI les vêtements étriqués les ont fait disparaître de l'habillement des hommes; aujourd'hui elles ne sont plus employées que dans la toilette des femmes. Elles l'ont même été avec beaucoup de goût pendant ces dernières années, mais on s'en est lassé, et actuellement la mode des femmes traverse une de ses phases les plus disgracieuses et les plus désagréables à voir.

Les bannières, les drapeaux, les flammes, par l'éclat de leurs couleurs et leur agitation continuelle au souffle du vent, sont un genre de draperie que tous les peuples sans exception ont toujours employé pour manifester la joie collective. Les bannières et les drapeaux sont agréables à voir parce qu'ils sont placés haut et que leurs nuances sont vives, ce qui en rend la vision facile; et l'exercice libre d'un sens, surtout de celui de la vue, est un plaisir pour l'homme. Les couleurs en sont généralement bien tranchées, et c'est encore là une source de perception visuelle agréable. Enfin ils s'agitent continuellement, ce qui leur donne en apparence l'un des attributs de la vie, le mouvement : l'homme a plus de plaisir à regarder une chose qui se meut qu'une chose immobile.

Sur les navires et dans les ports, on met les pavillons à mi-mât et les vergues en pantenne, c'est-à-dire en biais, pour marquer le deuil. Il en résulte que les pavillons flottent plus difficilement et que les voiles ne peuvent plus être déployées, symbolisant ainsi le deuil par une disposition contraire à celle qui symbolise la joie.

C'est par des raisons de même nature que les draperies à couleurs éclatantes ont toujours été employées par les peuples civilisés pour manifester leur joie et pour décorer leurs fêtes, et c'est ainsi qu'un morceau d'étoffe flottant à la hampe d'une lance est devenu le drapeau des nations modernes.

En résumé, dans le costume, dans l'art et dans la décoration, la draperie est un des moyens d'expression les plus considérables dont les hommes se servent, et les signes en sont métaphoriques, comme tous ceux du langage de l'art.

Le foyer domestique. — L'habitation de l'homme est, après son costume, ce qui lui touche de plus près. La maison qu'il habite, la façon dont il la dispose et la meuble, l'étendue et la proportion d'utilité et d'agrément qu'il y distribue, tout cela est si exactement modelé sur ses idées et sur ses goûts, que tous les objets d'une maison, pour ainsi dire, sont autant de signes précis du caractère et des habitudes du maître. C'est en témoignage de cette vérité que les descriptions d'intérieur occupent une si large place dans les romans, car on développe autant les tableaux des choses que les portraits des hommes, et Balzac, pour ne citer que lui, a poussé jusqu'aux dernières limites du supportable ces minutieux inventaires où, avant de nous avoir encore présenté les héros, on nous fait visiter leur maison de la cave au grenier sans nous faire grâce d'un pot, surtout s'il est ébréché. Malgré les redoutables abus où quelques auteurs se sont portés dans ces derniers temps, il n'en reste pas moins vrai que l'homme imprime avec une profondeur extraordinaire ses sentiments et ses idées sur les objets usuels de sa vie d'intérieur, et qu'on pourrait dire du foyer domestique ce que Buffon a dit du style : que c'est l'homme même.

Sans qu'il soit utile ni praticable de traiter dans toute son étendue un pareil sujet, qui est surtout du ressort des romanciers, nous pouvons du moins prendre un exemple qui, à propos d'un intérieur anglais, nous semble propre à faire voir comment l'homme arrive à donner aux objets de sa maison une frappante ressemblance avec lui-même. Ici encore nous nous servons d'un travail qui nous appartient.

« Nous avons descendu un étage, nous en avons remonté trois, redescendu deux, et nous voilà de nouveau dans le room du rez-de-chaussée. Tout cela, pris isolément, est bien installé, admirablement outillé, abondant, large, fait pour l'usage et le but, et chaque pièce est comme un atelier spécial où tout se fait pour le mieux, à commencer par la cuisine et à finir par... ce que vous savez. Mais un détail gâte tout, c'est qu'une pareille maison est un bâton de perroquet, et que pour communiquer d'une partie à l'autre il faut toujours monter ou descendre. Madame a son salon au rez-de-chaussée ; monsieur a son cabinet au premier ; les domestiques sont dans le sous-sol ; les enfants et leurs bonnes sont

au second, dans la nursery : si bien que, dans cet intérieur si savamment organisé, chacun des groupes de la famille est séparé.

» Ce n'est pas tout. Cet intérieur si propre, si luisant, si correct, a quelque chose de sec, de froid, qui me serre le cœur : cela sent le vernis, l'eau de cuivre, le gaz, le charbon de terre, mais je cherche en vain ces bonnes odeurs que nous avons chez nous, que sais-je? le pain frais, la bouffée de cigare que le mari laisse échapper en contrebande lorsqu'il écarte les rideaux du cabinet de toilette où sa femme fait voltiger la poudre de riz ; cette douce odeur d'amande et du lait du bébé qu'on nous apporte tout blanc et tout propre dans notre lit... Non, ce n'est pas là le nid de famille, où l'on vit, comme chez nous, serrés les uns contre les autres : c'est le bonheur industriel, qui parle à la raison mais qui ne dit rien au cœur. »

Je crois que cette description vaut mieux que toutes les analyses et toutes les théories possibles pour mettre en évidence la pensée que je cherche à développer. La comparaison entre ces intérieurs anglais et les nôtres ouvre suffisamment la voie à cent observations du même genre ; chacun, d'après ses souvenirs de lecture ou de voyage, pourra les appliquer aux intérieurs si diversement caractéristiques dont il a eu connaissance.

La table. — Les mêmes observations peuvent s'appliquer à la table, puisque le régime alimentaire se compose d'un ensemble de goûts et d'habitudes intimement liés au plus impérieux, au plus fréquent, des besoins de l'homme. La table est donc, comme l'installation, très caractéristique d'une race en général et de chaque individu en particulier. La description suivante que nous avons faite d'un repas anglais nous servira encore à justifier cette observation :

« On se met à table. Comment! nous allons manger et boire avec tout cela? Une douzaine d'outils, six verres, pour chaque convive ; un peuple de flacons et de bouteilles, contenant toute espèce de sauces, de pickles, de conserves, de poudres, de vinaigres ; des pots, des brocs, des coupes, des seaux, des réchauds, des trépieds, des plateaux ; devant le maître de la maison, un arsenal de couteaux qui ont plutôt l'air de coutelas, de sabres, de cimeterres ; devant la maîtresse, des cuillers, des louches à potage,

des truelles à poisson : ce n'est pas un couvert, c'est une boutique de chirurgie.

» On commence. Soupe à la tortue. Une soupière à y faire une pleine eau. Non, vous dire ce qui sort de cette soupière n'est pas possible : il faudrait savoir ce qui y est entré : des œufs, de la viande, des légumes, des épices, du vin, que sais-je !

» On sert le madère.

» Un homard long et gros comme le bras ; ses pinces sont effroyables... Crac ! crac ! la carapace vole en éclats sous les mains de fer de notre hôte ; on me sert, et on m'explique l'usage d'un outil à griffe et à palette qui sert à vider et à perforer les pattes de la bête. Le vin commence : du porto.

» Ah ! mon Dieu ! quel poisson ! Si ce turbot avait encore une étincelle de vie, d'un coup de dent il nous croquerait. Je suis sûr qu'il pèse vingt-cinq livres. Écoutez, je vous donne mon impression telle qu'elle est : non seulement ce n'est pas ragoûtant, mais cela a quelque chose d'impudique, et je rougis jusqu'aux oreilles lorsque je vois M[me] Simpson avancer sa truelle : ça me fait l'effet d'une nudité.

» Deux domestiques apportent le roastbeef.

» — Vous voyez ce roastbeef ? Il pèse quarante livres.

» Quand cette montagne de viande crue s'est mise à saigner et à s'entrouvrir en plaies larges comme la main, j'ai ressenti une véritable horreur. Si vous aviez vu la figure rouge de l'Anglais, ses yeux hagards, ses cheveux hérissés, et le jeu terrible du grand coutelas qu'il plongeait férocement dans la chair ensanglantée, vraiment vous auriez eu peur.

» On sert le porto, puis le bourgogne, puis le claret, puis le champagne. Le roastbeef est accompagné de pommes de terre à l'eau, de haricots verts à l'eau, arrosé de sauces, saupoudré de curry ; et on boit, on boit, jusqu'à ce qu'enfin paraisse le plum-pudding !

» Celui-là pèse vingt-cinq livres. Il contient quatorze ingrédients. Il y a un an qu'il est pétri. Il a bouilli pendant douze heures. Il coûte soixante francs. Il faut quinze jours pour le manger.

» Voilà maintenant l'apple-tart, puis le gâteau, puis les fruits,

puis les sucreries, les vins doux, le café, les liqueurs, le punch.

» Ouf! c'est fini. Le poids que j'avais sur le cœur est tombé sur mon estomac. »

Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble qu'un repas comme celui-là suffit à lui seul pour donner une idée juste d'un peuple et d'une société. Qu'on en rapproche par la pensée un repas flamand, un dîner français, une *diffa* dans la tente de l'Arabe; qu'on se figure l'Esquimau engloutissant un baril d'huile de baleine et vingt ou trente livres de chair crue en un seul repas, et que l'on complète le tableau par un banquet d'anthropophages, je crois que voilà pour nous achever de peindre tous, tant que nous sommes ici-bas, et qu'on peut conclure avec Brillat-Savarin: « Dis-moi ce que tu manges et je te dirai ce que tu es. »

Le genre. — Le genre pourrait être défini : le style des manières d'être et d'agir. Ce mot est d'ailleurs pris dans le sens de style : on dit : genre renaissance, genre Louis XVI, pour caractériser le style des objets de ces époques.

Dans l'acception très moderne, le mot genre s'emploie pour définir un ensemble de façons de parler, de marcher, de s'habiller, de se conduire, et même de penser et de sentir, qu'il faut prendre suivant le moment, suivant la classe sociale à laquelle on appartient ou prétend appartenir. C'est le « bon ton » pour les uns, le « chic » pour les autres. En Angleterre, c'est la *fashion*, mot qui n'est que notre mot « façon » anglicisé.

Petits-maîtres, muscadins, incroyables, mirliflors, fashionables, dandys, lions, gandins, petits crevés, gommeux, sont autant de types où se sont incarnés les « genres » divers que les générations des jeunes gens ont affectés tour à tour pour se conformer à la mode du moment.

Et ce n'est pas seulement dans le costume et les manières que le genre s'impose aux sociétés raffinées comme la nôtre : les opinions, les sentiments, la conception générale de la vie, changent aussi avec les époques, et très rapidement. Car sans sortir de chez nous et sans remonter au delà du temps de Louis XVI, nous avons vu, après l'immoralité de la Régence, défiler le bucolisme sentimental, puis la philanthropie bientôt suivie de la guillotine; sous l'Empire, c'est la chevalerie; sous la Restauration, cette maladie

d'orgueil que Chateaubriand appelle le mal du siècle ; le romantisme s'épanouit sous la monarchie de juillet ; le réalisme se manifeste sous le règne de l'empereur Napoléon III ; aujourd'hui nous sommes dans une nouvelle phase qu'on pourrait appeler le brutalisme.

Ces changements de direction, chose intéressante à noter, sont imprimés par des forces d'origine très diverse. Autrefois la Cour, les classes privilégiées, présidaient au choix des manières et des idées ; à la Révolution, ce fut la politique ; sous le premier Empire, c'étaient, pour employer le style de l'époque, « les accents de la trompette guerrière » qui donnaient le ton à l'enthousiasme héroïque de toutes les âmes. La lassitude de vingt ans de guerre, lorsque vint la Restauration, réveilla dans la jeune génération d'alors le sentiment individuel, que le régime militaire avait si longtemps étouffé, et le peuple français, tombant tout à coup d'un accès de fureur guerrière à une période de calme absolu, se mit à vivre par les nerfs et par le cerveau après avoir pendant vingt ans vécu par le bras et par le cœur. Ainsi se forma la génération larmoyante des Byrons et des Werthers de salon, génération souvent ridicule, mais qui préparait, par un retour aux choses de l'art et de la pensée, la splendide explosion intellectuelle qui devait éclater sous le règne de Louis-Philippe, et se prolonger sous le second Empire.

De tout ce que nous venons de rappeler il résulte d'ailleurs que le genre ne limite pas son influence à l'homme et à ses façons d'agir : tout ce qui entoure l'homme, tout ce qui sert à sa vie, tout ce qui manifeste, sous une forme quelconque, son activité physique ou intellectuelle, s'anime des tendances du moment, et il résulte de ce concours d'actions et de réactions réciproques entre les choses et les hommes, un ensemble d'effets très caractéristiques. L'histoire, les recueils de dessins, les caricatures, les arts, et enfin la littérature, de chaque époque, voilà les documents sur lesquels chacun peut étudier la suite et les variations de ce cours d'idées qui s'appelle le genre.

La mode. — Après ce que nous avons dit du costume d'abord, puis du genre, tout ce que nous pourrions ajouter à propos de la mode ne serait que la répétition des mêmes idées sous d'autres

formes. La mode, en effet, se compose du costume et du genre : nous avons analysé l'un et l'autre : il suffit donc de rapprocher ces deux analyses pour avoir une définition complète de la mode. Mais le mot est tellement considérable, on l'emploie si souvent de préférence à celui de genre, que nous avons cru devoir en faire mention de peur qu'on ne pût nous soupçonner d'avoir oublié la chose.

L'industrie. — L'industrie, dans l'ordre des besoins de l'homme, est née en même temps que le besoin du vivre et du couvert, puisque l'homme, dépourvu d'armes naturelles, n'a jamais pu se passer d'instruments artificiels pour y suppléer. Si l'on s'en tient aux données actuelles de la paléontologie, il a commencé par casser des pierres, puis il les a polies, puis il les a emmanchées, puis il les a creusées, pour s'en faire les ustensiles primitifs que nous voyons exposés dans les musées. Après la pierre serait venu le cuivre, puis le fer.

La poterie, l'adaptation des fourrures au vêtement, le tissage des étoffes, et tous les procédés de préparation des aliments, se sont produits et perfectionnés pendant ce temps.

L'homme préhistorique. — L'observation des divers degrés de civilisation où se trouvent échelonnées les peuplades sauvages de l'époque actuelle paraît présenter synchroniquement, d'une manière assez exacte, les phases successives par lesquelles a passé l'industrie au cours des époques qui nous ont précédés. Il résulterait de cet ensemble d'observations qu'il y a sur certains points du monde non civilisé des hommes qui en sont encore à l'âge de la pierre ou du cuivre.

Il ne nous apppartient pas de nous prononcer sur la valeur véritable de cette conclusion, mais nous ne pouvons nous empêcher d'y présenter une objection qui ne manque pas, ce nous semble, d'un certain poids, et que voici :

Si, comme tout paraît le démontrer, les hommes qu'on trouve échoués sur des îles lointaines n'y ont pas poussé comme des produits du sol, et qu'ils aient été portés là par des naufrages ou par des migrations volontaires ou forcées, ces hommes ne se sont pas détachés de leur groupe d'origine dès les premiers moments de l'apparition de la race humaine sur la terre : un fait aussi énorme

que celui d'une migration transportant une peuplade à plusieurs milliers de lieues de son pays d'origine suppose un degré de développement et d'activité sociale déjà avancé, quand on songe à tout ce qu'il faut pour entreprendre un voyage de quelque mille lieues sur mer. Il est donc très difficile d'admettre que des peuples, réduits à l'état où nous voyons l'homme de l'âge de pierre, aient pu faire de pareilles migrations, et il serait très possible qu'on arrivât un jour à reconnaître que les peuplades qui se trouvent aujourd'hui à l'état de sauvagerie préhistorique ne sont que des essaims qui, emportés loin de la ruche par quelque tempête, sont venus tomber sur leur station actuelle, et, n'y trouvant pas les ressources nécessaires, sont retournés peu à peu à la barbarie primitive.

Quoi qu'il en soit, l'état de l'industrie d'une société porte des indices aussi directs et aussi précis que possible du degré de civilisation auquel elle est parvenue, et les formes, les dimensions, la disposition plus ou moins ingénieuse, la destination, et jusqu'aux ornements, des meubles et des ustensiles en usage dans une contrée, se revêtent, aussi bien que le costume et que le foyer domestique, d'expressions analogues au caractère de chaque peuple. Des intruments grossiers, des meubles élégants, des vases de forme épaisse ou gracieuse, des étoffes rudes ou fines, des bijoux d'un travail fruste ou délicat, les armes lourdes ou légères, et enfin, d'une manière plus générale, tout ce qui marque plus ou moins de détail, plus ou moins de précision, dans la division du travail et dans la multiplicité des moyens employés, tout cela forme un ensemble de documents d'après lesquels on peut mesurer exactement le progrès d'un peuple et juger de son intelligence, de ses sentiments, de ses mœurs et de ses goûts.

Dans ces œuvres, on voit si bien les traits d'une véritable physionomie, que tout le monde est d'accord pour les classer au premier rang des documents historiques et ethnologiques : il est inutile d'insister sur ce point : on trouve là des témoignages directs qui ne nous disent pas seulement si la main qui a travaillé ces objets était habile ou maladroite, mais qui nous donnent la mesure de la force et la taille des ouvriers. Ils font plus encore, puisque, dans les rapports entre la forme et la destination des ustensiles et des armes, dans les ornements qui les décorent, nous pouvons, pour

ainsi dire, lire à livre ouvert les idées et les sentiments des hommes qui les ont travaillés.

L'industrie moderne. — Mais l'industrie ainsi envisagée est maintenant réduite à un rôle insignifiant au milieu du cataclysme manufacturier qui a débordé sur le monde depuis le commencement de notre siècle. D'un travail individuel qu'elle était autrefois, elle est devenue une puissance effrayante. Aux maux et aux catastrophes qu'elle a déjà déchaînés sur les sociétés modernes, on peut juger, sans être grand prophète, qu'elle entre en scène à titre de puissance de destruction et qu'elle est destinée à fonctionner, à côté des migrations, de la guerre et des épidémies, qui n'y suffisent plus, pour déblayer les sociétés de la pléthore de bonheur et de richesse qui menaçait d'engorger l'humanité. C'est ce que les fortes têtes du moment appellent le progrès, et qui n'est au fond qu'un accès de délire comme on en a vu si souvent éclater parmi les hommes, tantôt sous couleur de religion, tantôt sous apparence de politique, aussi bien que dans ces guerres furieuses où les hommes se sont tant de fois entr'égorgés sans que personne ait jamais pu savoir pourquoi.

Tous ces événements du temps passé, comme ceux dont nous sommes témoins, sont manifestement hors de proportion avec les causes qu'on y assigne. Quand on voit combien tout s'y comporte au rebours des lois les plus élémentaires de la justice, de la raison et de la vérité, et que la plupart du temps nous ne sommes même pas en état de comprendre en quoi ils consistent, comment peut-on douter qu'il y ait là des forces incalculables dont la nature comme la source nous seront éternellement cachées?

En tout cas et quelque sentiment qu'on puisse avoir là-dessus, les effets visibles et tangibles de l'industrie moderne sont bien en proportion avec les développements qu'elle prend de jour en jour : de jour en jour, le caractère de *l'industrialisme*, comme on l'appelle, s'étend et s'enfonce sur les choses, sur les hommes et sur les idées. La chaudière prime le cerveau et la vapeur a remplacé l'âme. A ce monde idéal de la religion, de la philosophie, de l'honneur, de la morale et de l'art, qui pendant tant de siècles avait nourri des races héroïques et intelligentes,

succède peu à peu, par désagrégation et par infiltration, absolument comme aux invasions des Barbares, un pandémonium de fous furieux, de damnés, d'ivrognes, d'assassins, d'incendiaires, tous au désespoir, tous au paroxysme de la rage, tandis qu'au-dessus d'eux une orgie d'industriels, d'agioteurs et de marchands, mène insolemment le branle de cette nouvelle danse macabre.

Sous l'excitation terrible des appétits et aussi des dégoûts de la débauche industrielle, tout, hommes et choses, semble s'enfiévrer, se gonfler, se déformer, comme si quelque monstrueux abcès travaillait le corps social ; les façons, les idées, le langage même, les arts, la poésie, la musique, la littérature, ont pris des aspects inconnus, et on a monté des fabriques où, depuis la poupée des petites filles jusqu'au roman érotique, on trouve moyen de donner à tous les produits industriels un tour de main révoltant et scandaleux.

Et cela seul suffit pour faire voir que ce qu'on vante et qu'on admire tant sous le nom menteur de progrès industriel, n'est autre chose que le délire de la cupidité; car on ne fabrique tout cela que pour gagner de l'argent.

Nous ne pousserons pas plus loin ces observations, qui nous semblent suffisantes pour montrer à quel point l'industrie prend le reflet d'une société et des hommes dont elle formée.

L'architecture. — L'homme, jeté nu sur la terre nue, s'abrita d'abord sous les arbres, puis sous les rochers. Il découvrit des grottes dans lesquelles il s'établit et put se fortifier contre les dangers extérieurs. En même temps ou plus tard, dans les lieux où il n'y avait point de rochers ni de grottes, il se creusa des terriers. Dans d'autres conditions, ou par un progrès dans son industrie, il se pratiqua ces tanières formées d'un toit de pierres sèches adossées à un talus, et dont le sol s'abaissait au-dessous du terrain environnant ; ce genre d'habitations est encore en usage chez certains Indiens du Pérou. L'homme des cités lacustres imagina de se bâtir sur pilotis des cabanes de troncs d'arbre et de terre glaise. Les sauvages actuels se construisent des habitations en branchages couvertes de feuilles. Enfin, dans certaines tribus répandues sur tous les points et à toutes les latitudes du globe.

l'homme s'abrite sous des tentes de peaux de bêtes ou d'étoffes tissées par lui.

Tels sont les commencements de l'architecture. Dans ce premier état, elle n'est que le produit d'un besoin, et, dans ses formes rudimentaires, elle marque la barbarie de ses constructeurs : elle est l'image pure et simple de la nécessité et rien de plus.

C'est de ce point de départ que les hommes en sont arrivés, de perfectionnement en perfectionnement, à construire le Parthénon, Notre-Dame de Paris et Saint-Pierre de Rome, en déduisant indéfiniment un moyen d'un autre, comme dans tous les arts. Le jour où un constructeur s'avisa de mettre une poutre horizontale au-dessus de deux piliers enfoncés en terre, le plan de l'architecture égyptienne et grecque était trouvé; et de même, le premier qui osa concevoir l'équilibre d'une voûte créa l'architecture romaine et orientale.

L'instinct d'ornement, qui est propre à la race humaine, ne tarda pas à introduire dans l'architecture un élément nouveau, et c'est ainsi qu'elle devint un art où, tout en développant des ressources et des besoins nouveaux pour la construction et l'usage spécial de chaque espèce de bâtiments, on prit la coutume de les décorer d'ornements en rapport avec la destination des édifices et le génie de l'époque ou du pays.

Dans ce développement continu en utilité et en décoration, l'architecture se revêtit d'autant de caractères différents qu'il y a eu de peuples et d'époques dans le monde, et s'il convient de réserver l'immense influence que le génie particulier de chaque artiste exerce sur les idées et sur les goûts de son pays, le génie collectif de sa nation lui dicte pour la plus grande part ses inspirations et lui commande d'ailleurs tous ses ouvrages.

C'est ainsi que l'architecture est peut-être, par son utilité continuelle et par l'importance de ses œuvres, le premier des arts, parce qu'il appelle le concours de tous les autres et qu'il lui faut encore l'industrie et la science pour concevoir ses œuvres, les exécuter d'une manière durable, les embellir par des ornements, de manière à y montrer réunis la rectitude de la raison et le charme du beau.

Aussi n'est-il point d'art dont l'esthétique soit plus étendue,

car il n'en est point dont les aspects soient plus multiples, selon qu'on en considère l'établissement et l'ordre matériel ou qu'on s'attache aux détails, aux proportions, aux formes, aux ornements, des édifices.

On ne peut pas faire une observation sur l'architecture, on n'y peut pas penser un instant, sans toucher du même coup à un fait ou à une idée caractéristique du temps, des mœurs, des sentiments de l'artiste, de son pays et de son temps.

Il suffit de nommer l'Égypte, l'Inde, la Grèce, Rome, Florence, Paris, pour voir s'étendre les perspectives infinies d'une esthétique qui suffirait à elle seule pour faire l'histoire de l'humanité. A chacun de ces noms, ne voyons-nous pas se dresser un monde de pyramides, de pagodes, de colonnades, comme dans ces compositions vertigineuses où Piranesi a rassemblé des fragments de toutes les ruines de la terre ? Et le seul souvenir de ces édifices si divers ne suffit-il pas pour évoquer à l'instant les hommes et les choses du temps où ils furent construits ? Tant il est vrai que l'architecture est l'expression du génie d'un peuple et qu'à ce titre elle doit être considérée comme partie intégrante de sa physionomie. Ce sont là des vérités tellement connues, on les a répétées tant de fois à propos de l'architecture idéale du moyen âge, par exemple, que nous croirions vraiment importuner le lecteur en les lui répétant encore.

Ce qui est vrai pour les édifices isolés devient plus frappant lorsqu'on en considère l'ensemble, et c'est ainsi que les villes, ou même certains de leurs quartiers, offrent des aspects significatifs, une physionomie expressive, qui ne sont pas moins sensibles aux yeux du penseur ou du poète qu'à ceux de l'artiste. Là, comme dans tous les lieux qui servent de scène au drame de la vie, le spectacle et le décor sont en harmonie et se ressemblent évidemment.

Si l'architecture d'un pays prise en général ressemble au peuple qui l'a élevée, chaque édifice pris à part ressemble encore davantage à l'architecte qui en a tracé le projet. Je ne crains pas d'être démenti par les artistes en avançant que dans la plupart des monuments si nombreux construits à Paris depuis une trentaine d'années, le caractère, les qualités, et jusqu'à la physio-

nomie de l'auteur, sont littéralement écrits dans le style et dans la décoration de l'œuvre.

Pour n'en citer qu'un seul, l'édifice de l'Opéra, par exemple, où les parties en élévation semblent crouler et s'écraser sous les amoncellements des masses supérieures ; où les motifs d'ornement débordent de leur cadre, se gonflent en bosse, se hérissent en pointes ou en pyramides, ce prodigieux édifice qui, de toutes ses lignes et de toutes ses surfaces, déborde, ruisselle, jaillit, et semble vouloir s'élancer hors de lui-même, n'est-il pas le portrait vivant de la tête qui l'a conçu, tête exubérante, tumultueuse, enfiévrée, où les traits sont énormes de grandeur et d'expression, où l'imagination flamboie en lueurs fantastiques ?

Le style, c'est l'homme même : le jour où cela cesserait d'être vrai, il n'y aurait plus d'art.

Les jardins. — L'art des jardins est une dépendance de l'architecture, et il y tient d'aussi près que le jardin tient lui-même au bâtiment qu'il environne. Ici l'homme se sert, pour exécuter son œuvre d'art, de la nature elle-même, dont il discipline les productions en arrangeant les arbres et les fleurs dans un ordre régulier ou pittoresque, en profitant des accidents du terrain et des dispositions du paysage pour ménager des points de vue agréables ou imposants, selon le caractère qu'il veut donner aux jardins. En y répandant des constructions, des vases, des statues, il y mêle les beautés de l'art à celles de la nature ; il a même trouvé, dans les eaux qu'il sait faire jaillir sous mille formes régulières ou capricieuses, le moyen de modeler en quelque sorte un des éléments de la vie, et d'en tirer, grâce aux mouvements variés dont il l'anime, des effets d'élan ou d'abondance qui sont une image charmante de la puissance et de la joie.

Les jardins, sous le rapport de l'art, ne sont donc pas moins intéressants que l'architecture. Les jardins de l'ancienne Rome sont assez célèbres et, avant eux, ceux de Sémiramis ; c'étaient des lieux de délices et de magnificence. Chaque époque, chaque pays, a eu son style de jardins. Les relations des voyageurs nous ont décrit les ouvrages bizarres des jardiniers chinois : ces artistes paraissent avoir eu en vue de créer des jardins fantastiques ou philosophiques.

Sans nous engager dans la description de tous les styles de jardins qui se sont succédé dans le monde civilisé depuis la chute de l'empire romain, il me semble qu'on peut dire que les jardins italiens de la renaissance sont des jardins d'amour ; ceux des Arabes, des jardins de volupté; ceux de Louis XIV, classiques ; ceux de Louis XV, licencieux; ceux de Louis XVI, philosophiques; les jardins anglais, romanesques.

Les jardins reflètent donc, cela n'est pas contestable, les mœurs et les idées d'une société et d'une époque, et là comme toujours, même lorsqu'il trace des plates-bandes ou des allées, l'homme dessine sa propre image.

Les arts du dessin. — Placez devant un modèle autant d'artistes que vous voudrez : qu'ils le reproduisent par le dessin, par la peinture ou par la sculpture, vous aurez autant de statues, de dessins ou de tableaux différents. S'il en était autrement, il n'y aurait point d'art, il y aurait un métier, et la photographie ou le moulage suffiraient à la reproduction des figures et des objets.

Si vous examinez attentivement ces copies diverses du même modèle, vous découvrirez que, indépendamment du plus ou moins d'exactitude de l'imitation, chaque œuvre porte un style propre qui, tout en représentant exactement les lignes et les formes de l'objet, en fait ressortir de préférence tel ou tel aspect, et donne à l'ensemble une expression dominante et particulière.

Mais ce n'est pas tout, car cette copie n'est une œuvre d'art que parce qu'elle a été faite par un artiste, et si elle diffère des autres copies par son style et par son expression, c'est que l'homme qui l'a faite y a incorporé sa manière personnelle et exclusive de voir, de sentir et d'exprimer, la nature.

C'est ainsi que, dans les arts du dessin comme dans les autres produits de son activité, l'homme fait ses œuvres à sa ressemblance.

Cette ressemblance n'est pas seulement une analogie par équivalence, comme par exemple lorsqu'on retrouve l'énergie et la grâce dans le dessin d'un artiste qui a personnellement ces qualités, c'est une analogie graphique, matérielle, qui résulte d'une ressemblance littérale entre la figure de l'artiste et l'objet qu'il dessine.

C'est un fait bien connu de ceux qui s'occupent de dessin, que

quiconque dessine une figure sans modèle fait plus ou moins son propre portrait. Dans les ateliers de peinture, il est d'observation courante que les maigres font maigre; les épais, épais; les lourds, lourd; que les hommes à physionomie accentuée dessinent énergiquement, tandis que ceux dont les traits sont mous dessinent avec mollesse.

Il y a même plus, et les défauts d'équilibre ou de régularité se communiquent au dessin : tel peintre de chevaux est boiteux, tous ses chevaux boitent; tel paysagiste a les jambes de travers, il n'a jamais pu parvenir à planter droit un arbre ou une fabrique.

Il y a donc une certaine influence qui, lorsque nous voyons ou que nous imaginons les choses, les revêt d'une sorte de fantôme ou de reflet semblable à nous. Lorsque nous dessinons une figure, ce reflet s'ajuste plus naturellement que dans aucun autre cas à notre figure propre, et si le modèle n'est pas là pour nous retenir, nous nous dessinons nous-mêmes.

Même lorsque l'habitude et la science nous ont mis en garde contre ce penchant, le plus clair du style et de l'expression de nos peintures vient de la ressemblance secrète de nos moyens d'expression avec nos propres traits, et voilà comment le tableau, la statue, ne ressemble pas seulement à l'âme de l'artiste, mais à son corps.

La plus grande et la plus sûre partie de l'esthétique est fondée, de l'accord de tous, sur ce fait reconnu de tous, et il suffirait d'ouvrir quelques livres et d'écouter parler les critiques et les amateurs de peinture et de sculpture, pour y trouver ce principe d'art invariablement affirmé.

Pour en montrer l'application par quelques exemples, choisissons des maîtres dont les œuvres, connues de tout le monde, sont à la fois très caractérisées et de styles bien différents. Prenons, pour la peinture, Raphaël, Salvator Rosa et Rubens et, pour la sculpture, Michel-Ange, qui d'ailleurs était de plus peintre et architecte.

Raphaël. — Quand on considère la majesté des figures de Raphaël, la grâce qui les enveloppe comme une auréole et, ce qui est la perfection suprême de l'art, la simplicité idéale du dessin,

du coloris, de l'expression et de la composition, devant des tableaux tels que *La Vierge au voile* ou *La Sainte Famille*, le titre de « divin », que tant de peuples et de siècles lui ont décerné, semble en effet le seul qui puisse suffire à marquer dignement la hauteur dont cet artiste s'élève au-dessus de tous les autres.

Placé devant le portrait de Raphaël, ne sent-on pas aussitôt une impression presque pareille à celle que donnent ses tableaux? Est-ce que ce visage aux traits si parfaits, à l'expression si noble et si douce, n'a pas quelque chose de surhumain, de céleste, et ne semble-t-il pas que cet ange de beauté soit plus fait pour voler dans les régions de l'idéal que pour poser ses pieds sur la terre?

Il est impossible de ne pas être frappé de cette ressemblance entre Raphaël et l'œuvre de Raphaël, et plus on l'étudiera, depuis les cartons grandioses des Loges jusqu'à ces bouquets exquis d'arabesques où il a rassemblé toutes les fleurs de sa grâce et de son génie, plus on en sera pénétré.

Salvator Rosa. — Avec Salvator Rosa, des régions célestes où Raphaël nous avait ravis, nous sommes jetés parmi les rochers, les précipices, les gorges sauvages, où tout est sombre, inquiétant, où le jour a des lueurs funèbres, où les arbres, de leurs branches fracassées, semblent secouer la terreur. Peint-il des sujets historiques, les événements qu'il représente ne sont pas moins lugubres que la scène où ils se développent : ce sont des supplices, des apparitions effrayantes, des enchantements de monstres; les gracieuses légendes de la mythologie prennent sous son pinceau un aspect funeste. Ses personnages semblent se déployer avec arrogance et défier le spectateur par leur désinvolture superbe. On peut voir dans la grande galerie du Louvre sa *Bataille :* un sol tourmenté, un palais en ruines, un ciel chargé de nuages noirs, et, enveloppant tout cela, un coloris dur et violent, s'accordent avec la furie de la composition et du dessin pour faire de ce tableau un chef-d'œuvre d'horreur.

La physionomie et le caractère de Salvator Rosa étaient en parfaite analogie avec la physionomie et le caractère de ses ouvrages : sa figure était tragique et grandiose. Poète, il mit aussi dans ses vers l'amertume dont son cœur semble avoir été toujours enfiellé.

On le voit, pour celui-là encore, l'œuvre est l'image de l'homme.

Rubens. — De Piles, parlant de Rubens, décrit ainsi la personne et le caractère de ce grand peintre :

« Les vertus qu'il s'estoit acquises, et toutes les belles qualitez dont la nature l'avoit avantagé, le rendoient aimable à tout le monde. Il avoit la taille grande, le port majestueux, le tour du visage régulièrement formé, les joües vermeilles, les cheveux châtains, les yeux brillans, mais d'un feu tempéré, l'air riant, doux et honneste. Son abord estoit engageant, son humeur commode, sa conversation aisée, son esprit vif et pénétrant, sa manière de parler posée, et le ton de sa voix fort agréable ; et tout cela le rendoit naturellement éloquent et persuasif. En peignant il parloit sans peine ; et sans quitter son Ouvrage, il entretenoit facilement ceux qui le venoient voir. »

On sait quelle vie fut celle de Rubens. Son génie, son caractère, sa richesse, sa naissance, la dignité d'ambassadeur dont il fut revêtu à plusieurs reprises, les honneurs dont il fut comblé par l'archiduc Albert et par l'infante Isabelle, par Jacques Ier, Philippe IV et Marie de Médicis, tout cela, joint à ses avantages personnels, a fait de lui un des hommes les plus heureux qui aient passé sur la terre, et il suffit de regarder ses tableaux pour y voir resplendir la magnificence de cette belle destinée.

Un dessin noble et hardi ; un coloris d'un éclat et d'une justesse incomparables ; des tons de chair qui palpitent ; une composition où tout prend des airs de gloire ; un débordement de splendeur et d'opulence, un triomphe, enfin, de lumière, de force et de joie, voilà les tableaux de Rubens, et voilà sa personne et sa vie.

Michel-Ange. — A la fois sculpteur, peintre et architecte, Michel-Ange, non moins formidable dans sa personne et dans son caractère que dans ses ouvrages, suffirait à lui seul pour faire voir à quel point l'œuvre d'art peut s'identifier à l'âme et au corps de l'artiste.

Il a fait, entre autres chefs-d'œuvre, la chapelle des ducs de Florence, le *Moïse*, la *Création*, le *Jugement dernier*, Saint-Pierre de Rome, et il y a tant de grandeur dans son tableau de la *Création*, qu'après l'avoir vu Raphaël agrandit sa manière.

Dans cet œuvre immense où Michel-Ange se montre également sublime comme peintre, comme sculpteur et comme archi-

tecte, l'élan et la force de son génie n'ont pas fléchi une seule fois : il est toujours vainqueur et toujours infatigable. En le faisant vivre quatre-vingt-neuf ans, la nature semble avoir voulu que tout en lui, jusqu'à la durée, fût surhumain. Tel fut son corps gigantesque, tel fut son caractère farouche.

Michel-Ange, qu'on a comparé à Milton et au Dante, me paraît ressembler de plus près encore à Bossuet. Tragique comme cet orateur terrible, c'est par l'immensité de la composition, par l'énergie des formes et des attitudes, par la sévérité des expressions, qu'il arrive à ces effets de menace et de terreur qui font frissonner. Entre les belles statues dont il s'inspirait et les cadavres qu'il disséquait sans relâche pour y étudier l'anatomie, son génie s'est revêtu de toute la majesté de l'antique et de toutes les horreurs de la mort. Un Dieu irrité, des sybilles en délire, des prophètes annonçant, d'une voix terrible, les châtiments qui vont frapper les pécheurs ; les tortures des damnés ; les anges exterminateurs faisant retentir les trompettes du jugement ; voilà dans quels tonnerres ce lion a rugi ses chefs-d'œuvre.

La même majesté et la même épouvante s'élèvent de ses figures sculptées : il suffit de songer à son *Moïse*. Saint-Pierre et les autres édifices qu'il a laissés à Rome sont, de la base au faîte, des œuvres bâties par la main d'un géant.

L'ornement. — Quand on considère le nombre incalculable des objets faits par la main de l'homme, et dont il n'est pas un qui ne porte un ornement, on s'étonne que cette partie de l'art ait été si peu étudiée jusqu'ici, comme on l'a si bien fait pour la peinture, la sculpture et l'architecture, dans ses rapports avec l'âme humaine, dans son anthroponomie. L'ornement tient pourtant de plus près encore que ces arts à l'histoire et à l'analyse de l'homme physique et moral, car il a été incontestablement le premier des arts, et non seulement il s'est développé au cours du progrès des sociétés, mais il n'a cessé de s'étendre, de couvrir les produits de l'industrie des hommes, en prenant une influence de plus en plus grande sur tous ces objets, en y imprimant un caractère de plus en plus profond, de plus en plus net, puisque, en somme, c'est l'ornement qui fait le style, et que c'est le style qui marque l'époque de toute œuvre d'art ou d'industrie.

Si donc on pouvait, à l'aide d'une iconographie absolument complète, suivre l'histoire de l'ornement depuis les zigzags que l'homme préhistorique gravait à la pointe sur ses vases de pierre, jusqu'aux nielles les plus merveilleux de la renaissance, on aurait parcouru tous les états par lesquels ont passé, depuis le commencement du monde, les âmes des peuples et des hommes. Comme dans l'architecture et dans la statuaire, mais avec infiniment plus de détails et de délicatesse, on y verrait le degré de culture des esprits, les mœurs du temps, les goûts, et jusqu'aux caprices de l'imagination.

Mais sans sortir de notre temps et des sujets d'observation qui sont sous nos yeux, il suffit de comparer en bloc l'ornement européen, par exemple, à l'ornement oriental, à l'ornement chinois : on passe aussitôt à des ordres de conceptions qui sont autant de mondes différents, car chacun d'eux, par la disposition même et la coloration des images, évoque en effet des mondes d'idées particulières, liées entre elles. Ces idées, qui n'ont cependant rien de précis ni de traduisible par le langage, n'en donnent pas moins, et à tout le monde, une impression parfaitement nette : c'est un peu comme celle que nous procure la musique. Elles ont toute la valeur et toute la précision d'une description ; j'oserais même dire : toute la ressemblance d'un portrait, si bien que du premier coup d'œil chacun reconnaît l'Orient, la Chine ou l'Europe, dans l'objet orné qui se présente devant nous.

Ce qui est vrai du temps est vrai de l'époque.

Si l'on réfléchit bien, en effet, on arrive à découvrir pourquoi l'ornement ressemble d'une manière si frappante au génie du peuple qui le trace : c'est parce qu'il est, au pied de la lettre, le graphique de l'imagination de ce peuple.

Si cette imagination est vive, bizarre, incohérente, l'ornement sera jeté sans lien, pêle-mêle, sur l'objet, sans souci d'en suivre les formes et sans nulle idée de concordance. Loin qu'elle y soit recherchée, la symétrie en sera écartée systématiquement : le choix des lignes et des couleurs y sera constamment tendu vers tout ce qui peut surprendre les yeux et déconcerter le regard par des contrastes ou des rapprochements fantastiques. Enfin les sujets mêmes n'y seront introduits que dé-

naturés, écrasés sous des disproportions monstrueuses, ou forcés dans des torsions bizarres. Tel sera l'ornement chinois.

Lorsqu'on reste pendant un certain temps en contemplation devant des ornements orientaux, l'effet est bien différent. Ce qui domine, dans cet art, c'est une espèce de fourmillement de lignes et de couleurs. Dans ces surfaces sans relief, dans ce papillotement de nuances également vives et également dispersées, dans ce labyrinthe de lignes courtes et serrées, l'œil et l'esprit se fatiguent en vain à chercher une ordonnance générale, une composition symétrique. A mesure qu'on en parcourt les diverses directions, on voit s'y former et s'y défaire mille combinaisons vagues dont le centre se déplace à chaque coup d'œil et dont les parties semblent se désarticuler pour former d'autres combinaisons à l'infini. Le caractère des motifs reste toujours équivoque, passant par nuances insaisissables de la plante à l'animal et de l'animal au rinceau ou à l'entrelas. De toutes ces sensations qui se pressent et foisonnent confusément devant nos yeux, naît un sentiment vague, une excitation enivrante, un rêve d'Orient, enfin. C'est manifeste.

Où l'ornement paraît dans toute sa gloire, au moins pour nos âmes d'Européens, c'est dans les admirables chefs-d'œuvre des artistes de la Renaissance, particulièrement à l'époque où notre style Louis XIII français, enrichi des inspirations italiennes, commence à s'enfler de la sève puissante qui remonte en lui. Il prend alors un caractère plus mâle, une fantaisie noble, un goût grand et hardi, dont on peut voir l'éclat dans les vignettes et les lettres ornées des livres de ce temps. On peut citer pour exemples le grand *Plutarque* d'Amyot et le *Dictionnaire* de Calepin. Ici ce n'est pas la bizarrerie grotesque ou la rêverie confuse qui conduit le crayon de l'artiste, c'est l'imagination, embellie des plus gracieux et des plus puissants souvenirs de la nature, guidée par les caprices de la fantaisie, et amenant tour à tour sur la scène mille objets toujours agréables, qui s'encadrent, s'enchaînent, se développent naturellement, et qui, de transition en transition et de motif en motif, achèvent la composition.

Les jouissances intellectuelles qu'on éprouve là sont exquises, et il est impossible de les expliquer, car ces ornements n'ont point de sujet précis, les objets représentés y sont presque toujours imagi-

naires ; si le réel s'y fait parfois entrevoir un instant, c'est pour se métamorphoser aussitôt en feuille d'acanthe, en oiseau, en vase de fleurs, en amours, et tout arrive à propos, tant ce jeu de la fantaisie et de l'art est bien lié, bien conduit.

Et quand, après avoir parcouru ces ornements dans leurs détails, on les considère dans leur ensemble, on voit qu'ils forment vraiment une conception d'un genre à part. La composition ne représente rien, et cependant nous rêvons à je ne sais quelles idées vagues qui semblent s'y jouer sans prendre de forme précise. C'est là le singulier charme de l'ornement à la fin de la Renaissance : il respire l'intelligence et la vie, il a quelque chose de profond et de grave, parce qu'il n'y avait pas, en ce temps-là, un artiste qui ne fût un penseur.

Quelle que soit la diversité infinie des dispositions et des motifs de l'ornement, et sans nous arrêter aux théories plus ou moins spécieuses qui ont été proposées pour dégager le principe de cet art, il me semble manifeste que l'idée mère qui l'a inspiré à l'origine et qui le dirige encore, quand toutefois on ne le détourne pas de sa destination, c'est d'accentuer l'objet, d'en mieux marquer les proportions et les formes, de le revêtir d'une espèce d'analyse graphique qui résulte des lignes, des reliefs, des divisions, des compartiments, pratiqués sur les surfaces ou dans les masses.

Cela est évident pour l'ornement humain. Les bagues, les bracelets, les colliers, les ceintures, les diadèmes, les couronnes, les pendants d'oreilles, aussi bien que les draperies, que les panaches, ont évidemment pour fonction de marquer, d'accentuer, la forme et la direction des parties auxquelles on les adapte : de les faire se détacher sur l'ensemble de la figure avec une valeur particulière ; en même temps, de les embellir par l'éclat des matières brillantes ou colorées dont on compose les ornements.

Cela n'est pas moins vrai pour l'ornement des objets usuels. Plus cet ornement est en rapport avec l'objet qu'il décore, plus l'œil et le goût en sont flattés, parce que la raison est satisfaite de cet accord proportionnel entre le principal et l'accessoire. Que si, au contraire, l'ornement se répand sur l'objet sans garder aucune relation de lignes ou de destination avec lui, on arrive, d'écart en écart, à faire, par exemple, ces épouvantables produits qu'on ap-

pelle des *vases tournants*, sur les flancs desquels on peint d'infortunés paysages qui n'ont même pas un point de vue ; ou bien on représentera une fable de La Fontaine, un jet d'eau, sur une tapisserie destinée à garnir le siège d'un fauteuil !

Ces observations, que nous ne pousserons pas plus loin, suffisent à établir le principe d'application de l'anthroponomie aux arts du dessin. Les indications que nous avons données pourront servir à montrer le chemin à ceux de nos lecteurs qui voudraient pousser plus avant leurs recherches dans ce domaine si intéressant. Les documents y sont en quantité innombrable, et je ne crois pas trop m'engager en avançant que chacun porte avec soi une démonstration de ce principe si universellement reconnu d'ailleurs.

L'art oratoire. — On demandait à Démosthènes :

— Quelle est la première qualité de l'orateur ?

— L'action, répondit-il.

— La seconde ?

— L'action.

— La troisième ?

— L'action.

Il voulait montrer par là jusqu'à quel point la physionomie et les mouvements expressifs de l'orateur font valoir sa parole, si bien que, sans action, il n'y a point d'éloquence.

En effet la voix, l'accent et le ton de l'orateur, son regard, ses cris, ses soupirs, ses larmes, son rire, son attitude générale, les poses qu'il prend, l'air qu'il affecte, sont autant de moyens d'imposer l'attention, de pénétrer l'âme de l'auditeur, de le charmer, de le toucher, de l'entraîner, parce que ces mouvements pathétiques sont le langage même du sentiment et de l'expression. C'est de tous ces moyens, combinés avec le geste, que se forme cette action oratoire qui n'est qu'une pantomime, et qui, jointe à la parole, constitue l'éloquence.

Cette observation suffira pour ce que nous avons à dire de l'art oratoire, puisque nous avons consacré plus haut une étude spéciale à chacun des mouvements expressifs dont il se compose. Mais cet art étant, comme tous les autres, une création produite par l'homme à l'aide d'un ensemble de moyens appropriés, nous devions le rappeler ici.

Après ce que nous avons dit des autres arts, nous croyons inutile d'insister pour montrer comment l'art oratoire ressemble à l'homme qui l'exerce ; comment il reproduit fidèlement l'écho des sentiments du peuple qui l'écoute, de l'époque où il retentit. Ce qui est vrai des arts du dessin, de l'architecture, de la musique, l'est plus évidemment encore d'un art où c'est l'artiste lui-même qui est l'instrument et l'exécutant de son œuvre, et où des hommes du même temps, de la même race que lui, se pressent pour l'écouter, et, pourrait-on dire, sont là pour respirer tout chaud le souffle de sa poitrine.

L'écriture. — Si l'on prétendait tirer de l'écriture des oracles nfaillibles sur le caractère de la personne qui l'a tracée, on s'exposerait à bien des mécomptes, et franchement ils seraient bien mérités, parce que là, pas plus qu'ailleurs, la divination n'est de ce monde. Mais il en est autrement si on cherche, dans ce graphique direct de la pensée et du mouvement, des indications, des probabilités, et si, pour aller plus loin, on ajoute à ces premiers éléments l'observation des autres faits plus ou moins probants qui peuvent venir s'y joindre.

Il n'y a d'absolument certain dans un écrit que ce qui y est exprimé par les mots : voilà ce qu'il faut tenir avant tout, et la preuve que les indices tirés de l'écriture ne peuvent jamais être considérés comme certains, c'est qu'il est impossible de reconnaître que telle écriture émane de telle personne, si l'on n'a un second corps d'écriture fait par elle sous les yeux d'un témoin ou d'un expert, et auquel on puisse la rapporter par comparaison. Et même dans ce cas on sait à quelles erreurs légendaires ont donné lieu certains rapports d'experts en écritures.

Il faut interpréter l'écriture comme on doit interpréter la physionomie, en la prenant non pas isolée, mais combinée avec les indications fournies par d'autres caractères, et alors on en pourra tirer des présomptions sérieuses.

Est-ce que le choix du papier, l'état de la plume, la disposition des mots et des lignes, les expressions employées, l'orthographe, la ponctuation, la manière de plier et de cacheter la lettre, la disposition et la rédaction de l'adresse, ne sont pas autant de

signes auxquels nous jugeons de l'intelligence, de l'éducation, de la position sociale, de celui qui écrit?

Et croyez-vous que la main de l'écrivain, que ces doigts agiles où circule en quelque sorte la pensée, tantôt calme, tantôt fiévreuse et ardente, croyez-vous que cette main ne trace pas involontairement le portrait de celui qui la dirige? Est-ce qu'on ne sait pas distinguer l'écriture d'une femme de celle d'un homme, celle d'un enfant de celle d'un vieillard? Est-ce que chaque profession n'a pas la sienne? Le commerçant a l'écriture rapide et penchée; le prêtre a la main lourde et écolière; l'ingénieur, l'architecte, le géographe, écrivent en caractères ronds et bien nets; l'homme de palais griffonne; le médecin, qui écrit debout, est presque illisible; qui a vu un procès-verbal de gendarmerie les a tous vus.

Le dessin des lettres elles-mêmes porte des indices évidents du caractère : l'homme négligent ou léger les achève à peine; l'homme méticuleux ou maniaque les perfectionne avec obstination; chez l'homme raide, l'écriture est une rigide série de barres droites, sèches et parallèles; chez l'homme mou, les mots tombent au hasard, par fragments, comme les grains d'un chapelet défilé; l'orgueilleux les surmonte de panaches, le niais, de paraphes insignifiants.

Que si le caractère est ombrageux, tenace, ardent, inquiet, concentré, croyez que l'écriture s'en ressentira, et que des traits rapides, frémissants, inégaux, des mots repris et rejetés, des ratures sans nombre, des signes de ponctuation exagérés, trahiront l'auteur de l'écrit.

Sous les réserves que nous avons eu soin de faire, les observations qui précèdent nous semblent résumer à peu près tout ce qu'il peut y avoir de positif dans les indices de l'écriture. Les habitudes de l'esprit et de la main sont certainement dirigées par le caractère et par la profession de l'écrivain, et puisque le dessin et les autres arts graphiques portent le cachet personnel de l'artiste, à plus forte raison l'écriture, qui est d'un emploi de tous les instants, doit porter des traces analogues.

Il faut même remarquer qu'à la différence des arts du dessin, où les traits sont asservis à l'imitation du modèle, l'écriture se dessine

librement, sans autre condition que de présenter la forme abstraite des lettres, qui peuvent se faire de cent façons différentes sans cesser d'être reconnaissables. Elle peut par là devenir plus personnelle encore que le dessin, et il est de fait qu'elle le devient en général d'autant plus que celui qui la trace est d'une intelligence plus élevée.

Mais il ne faut pas oublier que les procédés de l'enseignement, d'une part, donnent aux enfants des écritures d'un modèle uniforme pour tous, et que si quelques-uns cessent de s'y conformer plus tard, beaucoup gardent leur première écriture; que, d'autre part, les habitudes professionnelles, la mode, sans parler de beaucoup de causes personnelles, font adopter à certaines personnes une écriture nouvelle. Dans tous ces cas-là, l'indice graphique n'aura de portée que pour l'éducation, la profession, les goûts. Reste alors le cas où l'écriture se sera réellement et librement modifiée par l'effet du caractère, et ce sera la donnée la plus favorable.

Un dernier fait peut servir à conclure que, né des circonstances ou acquis par l'exercice, le rapport entre l'homme et son écriture est d'une vérité certaine : ce fait, c'est l'extrême difficulté que la plupart des hommes ont à déguiser leur écriture, même en s'y appliquant de tout leur pouvoir.

La typographie. — C'est une chose singulière que l'art qui touche de plus près à l'expression de la pensée humaine n'ait guère été envisagé par le public que comme un procédé industriel donnant des produits plus ou moins satisfaisants. Certainement on aime les beaux livres, on en apprécie la netteté et la régularité d'impression: on y admire les gravures, les vignettes, les eaux-fortes surtout; mais la typographie en elle-même, mais cet ensemble de qualités naturelles et d'aptitudes acquises qu'il faut avoir pour bien imprimer un livre; mais ces déploiements de travail, d'attention et de goût, qu'il faut dépenser pour l'exécution du moindre ouvrage de typographie, bien peu s'en font une idée, et la plupart ne se sont jamais avisés d'y songer seulement.

Et pourtant ce n'est là que la moindre partie de ce grand art, la partie exécutive, l'application des milliers d'expériences qui, à chaque coup de presse, ont appris à l'imprimeur à tout prévoir et à

se mettre en garde contre ce qui peut compromettre la précision et la fidélité de l'œuvre.

Mais avant cette exécution, avant d'arriver à la rendre possible, qui pourrait calculer la somme de génie que les hommes ont dépensée depuis quatre siècles pour imaginer et exécuter les instruments et les procédés qui ont porté l'imprimerie à son état actuel ?

L'histoire de la typographie, sous le rapport des procédés d'impression, a des beautés industrielles qui peuvent soutenir la comparaison avec ce que la mécanique, alliée à l'art de gagner beaucoup d'argent, a produit de plus admirable. Mais ce côté de notre sujet, tant s'en faut qu'il nous intéresse, est plutôt fait pour nous inquiéter, car il est dès à présent à craindre que l'industrie, qui tue tout ce qu'elle touche, n'arrive un jour à tuer la typographie comme elle a tué l'art du bronze, du mobilier, et même de la peinture, qui s'en va grand train.

Laissons donc de côté les procédés et attachons-nous à l'art de la typographie, c'est-à-dire aux formes, aux proportions, à l'harmonie, des caractères d'imprimerie. Là nous trouverions à analyser des beautés d'art et de raison aussi intéressantes, aussi manifestes, que dans la peinture et dans l'architecture, et formées des mêmes éléments, qui sont : la perfection des objets, leurs proportions, l'ordre et la clarté de la composition, et enfin l'unité de l'ensemble.

Quand on considère avec attention une belle page de typographie, et qu'on y compare un certain nombre de spécimens imprimés d'époques ou d'origines diverses, on est aussitôt frappé des différences qui les marquent. Une assimilation se présente d'elle-même entre cette diversité de types et celle de l'écriture manuscrite : il ne faut pas longtemps pour reconnaître qu'en effet, surtout dans les premiers temps, ce fut l'écriture manuscrite qui servit de modèle aux lettres mobiles gravées pour l'impression.

L'*Horarium* de Coster, le plus ancien des documents imprimés, avait été fait par Laurent Coster pour l'éducation de ses petits-enfants. Les lettres, faites de bois, avaient été taillées avec un couteau : Laurent Coster se livrait à ce travail en se promenant dans la campagne ; il choisissait préférablement du bois de

hêtre. A la page 21 du *Manuel de la typographie française*, par Capelle, ouvrage inachevé, on peut voir le fac-similé d'une page de ce livre : les lettres sont de l'écriture gothique du XIII[e] siècle, qui restait en usage au XV[e].

Dans le même ouvrage, page 49, sont représentés l'alphabet mœso-gothique et sept lignes du texte de la célèbre Bible d'Ulphilas. Ce livre, qui est conservé à la bibliothèque de l'Université d'Upsal, où je l'ai pu feuilleter, a été composé à l'aide de caractères isolés, gravés en relief à l'envers, enduits d'encre, et appliqués l'un après l'autre, comme autant de timbres humides, pour former les mots. Ces caractères, dont le dessin est attribué à Ulphilas, évêque arien, Goth de nation, qui vivait en 370, se nomment *gothiques anciens ;* ils étaient encore en usage à la mort de Charlemagne .

Le gothique qui suivit fut celui du moyen âge. Il commença d'être en usage au XII[e] siècle. C'est l'écriture latine embellie.

Au XIII[e] siècle parut le gothique moderne, celui de l'*Horarium* de Laurent Coster, du *Speculum humanæ salvationis* et du *Donat*, et, qui était aussi en usage dans l'écriture manuscrite.

En 1470 on se servait à Paris d'un caractère demi-gothique, qu'on appelait *caractère allemand*, et qui est à peu près celui dont les Allemands se servent actuellement : c'était aussi un caractère de manuscrit. Vers la fin du XV[e] siècle apparut le *caractère de somme*, qui avait servi à l'impression de la *Somme* de saint Thomas d'Aquin. On se servait aussi d'un autre caractère dit *bâtarde*. Vers 1556 avait paru la *Civilité puérile et honnête*, imprimée en *cursive française*. Tous ces caractères étaient imités de l'écriture manuscrite.

Quoique aucun de ces caractères ne soit resté en usage au delà du XV[e] siècle, il n'en demeure pas moins que la typographie, dans les premiers temps de son existence, a été une imitation de l'écriture, de sorte que sous ce rapport elle a, comme l'écriture, reflété quelque chose de l'intelligence et de l'habileté graphique de l'homme.

Cependant, concurremment avec cette marche parallèle de l'écriture et de la typographie, dès 1461 le Français Nicolas Jenson conçut et grava le type originel du caractère romain dont tous nos caractères romains actuels ne sont que des dérivés. Il prit les capitales latines sans y rien changer, adopta la proportion de moitié des capitales pour les minuscules, et choisit ces minuscules parmi les alpha-

bets latins, espagnols, lombards, carolins, en usage de son temps. Sa première production fut le *Decor Puellarum*, imprimé en 1461 à Venise. Le caractère *romain droit* fut employé, pour la première fois en France, à l'Imprimerie de France, par Josse Badius.

En 1501, Alde Manuce fit graver à Venise les premiers caractères *italiques* et s'en servit pour imprimer, en cette même année, son *Horace* et son *Virgile*.

C'est donc à partir de cette dernière époque que la typographie, jusque-là partagée entre l'imitation de l'écriture et l'exemple du romain de Coster et de l'italique d'Alde Manuce, prit décidément une forme propre, et après quelques années se fixa en adoptant le romain pour les textes courants et l'italique pour les textes spéciaux. C'est depuis ce temps-là que, devenue réellement un art indépendant de l'écriture, elle a formé une calligraphie nouvelle. A mesure que, multipliant les œuvres de l'esprit humain, elle en développait la puissance et la fécondité, elle semblait, on peut le dire, s'animer par degrés, jusqu'à prendre, sous la main des Plantin, des Robert Estienne, des Baskerville, des Fournier, des Didot, quelque chose de vivant comme l'intelligence dont elle est l'image.

Un livre bien composé, bien aligné, avec un titre disposé selon la raison du sujet, où les diverses forces de caractère sont mesurées au degré d'importance de chaque ligne, où des lignes bien proportionnées entre elles s'accordent pour composer un ensemble d'une harmonie simple et grave ; où les parties liminaires, par leur aspect plus saisissant, éveillent fortement l'attention et annoncent bien le corps de l'ouvrage ; où les divisions sont marquées par des dispositions typographiques en juste rapport avec l'importance de chacune ; où les tables, les notes, les concordances entre les diverses parties de l'ouvrage, sont établies simplement et clairement, est une œuvre à la fois géométrique et intellectuelle qui peut donner au penseur et à l'artiste des jouissances aussi vives et aussi légitimes que pourrait le faire la vue d'un tableau, d'une statue, d'un monument d'architecture. Il y a, dans l'admiration instinctive qu'on éprouve devant un beau livre, une esthétique qui se dégagera le jour où il se trouvera un homme en état d'analyser le beau en typographie comme on l'analyse dans les arts du dessin.

Ce que nous disons de la composition, nous pourrions le dire de la gravure des caractères.

A mesure que cet art progresse, il se réduit tellement à l'idée pure, il arrive à serrer la pensée de si près, qu'à de certains moments on dirait que les caractères s'animent et qu'ils parlent pour leur propre compte.

Voilà, se dira-t-on sans doute, de l'esthétique un peu aventureuse : je puis cependant citer à l'appui un fait que m'a raconté un jour, dans son laboratoire de l'École normale, mon cher et illustre ami Henri Sainte-Claire Deville. Dans une conversation où je lui parlais de certaines idées à moi personnelles sur la mesure et la proportion dans les œuvres de l'esprit, il me cita le fait d'un vieux typographe qui, à force de composer des livres d'algèbre, était arrivé, quoique ne sachant pas un mot de cette science, à reconnaître les formules fausses rien qu'à leur aspect : et il ne se trompait jamais.

Il y a là quelque chose d'analogue à ce rapport, qui nous a tous frappés plus ou moins, entre la lettre et l'esprit.

Ce rapport est si vrai que la typographie a fini par prendre un style évidemment analogue au caractère des peuples divers qui la pratiquent.

Que l'on compare, par exemple, les caractères anciens ou modernes : n'y a-t-il pas dans les premiers quelque chose de fruste et de primitif qui a disparu dans les autres ? N'y a-t-il pas un rapport manifeste entre le caractère dont se servent les Anglais, ce caractère tranché, clair, raide, sec, et le génie pratique de ces insulaires? La typographie est donc devenue une sorte d'écriture nationale.

Nous aurions mauvaise grâce à multiplier ces comparaisons, mais on nous permettra bien de dire que les ouvrages des Didot, des Mame, de l'Imprimerie nationale, ressemblent aussi au peuple qui les a produits, et que, sauf l'Imprimerie impériale d'Autriche, la typographie française ne connaît point de rivale.

Ainsi, comme l'écriture, la typographie se rattache par les liens les plus intimes à ce genre d'expression supérieure que nous avons appelé l'anthroponomie, et qui est la source de tous les arts.

La musique. — Dans la partie de ce travail consacrée aux mouvements expressifs d'ensemble, nous avons considéré le chant pris comme expression individuelle des sentiments de chaque homme. Mais, par un cours analogue à celui de tous les autres moyens naturels d'expression, le chant est devenu l'art musical.

Sans nous engager dans des discussions, oiseuses à notre sens, sur le degré de précision que peut atteindre la musique dans l'expression des sentiments ou dans la description de la nature, nous nous contenterons de l'opinion générale qui lui reconnaît un pouvoir d'émotion à des degrés et dans des sens très différents. Que la musique soit un art analytique comme la peinture et comme le langage, c'est ce que le sens commun, au moins, a toujours refusé d'admettre, et tous les musiciens qui ont voulu s'entêter à le faire voir n'ont produit que des enfantillages ridicules. Ce qui paraît vrai, au moins si l'on s'en rapporte aux compositeurs qui ont su faire des chefs-d'œuvre, c'est que la musique est un procédé, intermédiaire entre la pensée et la sensation, qui nous donne du plaisir ou de l'émotion. Ce plaisir n'a pas d'autre source qu'une succession de tous proportionnés agréablement pour l'oreille ; l'oreille en jouit comme nos yeux jouissent d'une vue agréable, et dans ces deux cas, aussi bien que dans tous les autres actes de nos sens et de nos organes, notre âme est affectée en bien ou en mal, selon le genre de la musique et le talent du musicien.

Sous ces réserves et dans ces limites, il est incontestable que la musique est un art d'expression pour le musicien qui l'exécute ou la compose aussi bien que pour l'auditeur qui l'écoute. Nous pouvons ici encore, et tout en tenant compte des différences d'effet attachées aux différences de moyens, retrouver dans les équivalences entre le son, la lumière et le mouvement, notre principe universel d'expansion et de concentration, d'abaissement et d'élévation, et l'appliquer aux effets divers que le chant peut produire selon la nature des sentiments qu'il doit exprimer.

La musique sacrée, à part quelques chants d'allégresse dont le mouvement est plus ou moins vif, est dominée par la lenteur de la mesure, le prolongement du rythme ; les notes y sont plus souvent coulées que pointées, la tonalité est généralement basse et le regis-

tre peu étendu, ce qui lui donne chez presque tous les peuples un caractère de monotonie et de solennité.

La musique militaire se compose sur une mesure très vive, généralement à deux ou quatre temps. Elle emploie les notes aiguës, les sonorités éclatantes, les redoublements de phrases, les explosions d'harmonie. Le mode majeur y domine.

La musique triomphale présente à peu près les mêmes caractères avec plus d'ampleur et de développements mélodiques.

La musique voluptueuse, qui sert aussi à exprimer l'amour, a des mouvements plus lents, une mesure plus bercée ; elle recherche les retours fréquents de phrases, elle aime à caresser l'oreille et le cœur avec des sortes de refrains ; elle emploie souvent le mode mineur, dont la douceur et la tendresse conviennent merveilleusement aux langueurs de l'amour. Elle se tient dans les notes du médium de la voix et ne fait intervenir les notes élevées que dans certains passages d'élan ou de douleur.

Enfin la musique funèbre se tient ordinairement dans les notes graves ; son rythme est prolongé, contenu, triste enfin comme le sentiment de la mort, qui doit toujours, pourrait-on dire, résonner en sourdine au-dessous des gémissements de la voix ou des instruments. C'est là surtout que le mode mineur est de convenance et qu'il prend des expressions déchirantes lorsqu'on sait l'employer à propos.

Si l'on veut bien maintenant se reporter à ce que nous avons dit ailleurs sur les effets d'expression de la voix, on verra que ceux du chant sont absolument les mêmes : que l'acuité, l'intensité, la vivacité du rythme, répondent aux sentiments expansifs qui caractérisent le chant de guerre, de gloire, d'allégresse ; que la gravité, la diminution du son, la lenteur de la mesure, l'effacement du rythme, le peu d'étendue du registre, s'accordent avec les sentiments douloureux, dépressifs, ou simplement mélancoliques, comme la langueur de l'amour.

Enfin, pour résumer en peu de mots et faire voir nettement les différences d'expression que l'homme attache aux différentes espèces de son, il suffit de comparer le fracas des tambours battant gaîment la marche, aux roulements sourds qu'ils rendent lorsque, aux obsèques d'un militaire, ils ne résonnent plus qu'à travers

un voile de drap noir. Mais le chant de l'homme, bien mieux encore que les instruments insensibles qu'on fait retentir, peut exprimer toutes les nuances de ses plaisirs ou de ses douleurs

Les plaisirs et les fêtes. — Le plaisir est un des penchants les plus vifs de l'espèce humaine. Elle le cherche dans les choses les plus opposées, aux sources les plus invraisemblables, mais on peut affirmer qu'elle le trouve toutes les fois qu'elle s'imagine s'amuser.

Pourtant, il faut en convenir, s'amuser n'est pas toujours chose facile en ce bas monde : mais la pauvre humanité, qui est payée pour savoir cela, se contente de peu, et je crois que si on a bon cœur, on doit, au lieu de hausser les épaules aux amusements ennuyeux des hommes, sentir une sorte d'attendrissement paternel à les voir à si peu de frais se mettre en joie. Car, quand le plaisir ne serait qu'une illusion, il faudrait le bénir parce qu'il fait oublier la misère ; et ce n'est pas une de ses propriétés les moins touchantes que de se réduire, comme un serviteur fidèle, à tous les âges de la vie, aux plus humbles conditions de la destinée, puisque les petits enfants, les pauvres, les infirmes, les malades, les vieillards, ont leurs plaisirs aussi bien que les grands heureux de la terre.

Les amusements et les jeux qui nous plaisent changent, pour ainsi dire, avec chacune de nos années. Dans l'enfant, c'est, avec le mouvement et le bruit, tout ce qui, comme les joujoux, par exemple, peut représenter à ses yeux le rêve de la vie : car les joujoux ne sont, à tout prendre, autre chose que des symboles.

A l'autre extrémité de la carrière, le vieillard, détaché de toutes choses et qui sent la vie se retirer peu à peu de lui, se fait un plaisir de ses besoins, ne trouve plus de joie que dans l'avarice et dans les longs récits des choses passées, porte ses souvenirs en arrière pour tâcher d'oublier la mort.

Entre ces deux termes extrêmes, on peut dire que le cours des plaisirs suit l'ordre des passions à mesure que chacune d'elles vient occuper la scène où nous agitons notre vie. Le plaisir dominant est toujours celui qui favorise le mieux la passion du moment. C'est ainsi que la danse, la musique, les fêtes, les

promenades, ont pour nous tant d'attraits dans ces premières années de jeunesse où nous n'avons souci que d'aimer.

Ces premières ardeurs calmées, le soin de notre avenir et de notre établissement nous porte au travail, aux entreprises plus ou moins hardies ; l'enthousiasme et l'espérance nous entraînent en avant ; un penchant instinctif nous pousse à rechercher les relations avec nos semblables, parce que nous sentons que nous aurons besoin d'eux : c'est le moment où nous nous lançons dans les plaisirs du monde, plaisirs difficiles à définir isolément, mais dont l'ensemble se forme d'une foule de petites satisfactions plus ou moins vives, d'exercices plus ou moins divertissants, qui, pris à part, sont peu de chose, mais qui, réunis, composent ce qu'on appelle dans le monde « les plaisirs ».

L'âge mûr est caractérisé par l'ambition ou l'amour du bien-être sous toutes leurs formes ; c'est à cette époque aussi que l'intelligence et la sensibilité arrivent à leur mesure définitive. Alors nos goûts ont choisi leur objet, et notre position, désormais établie, nous permet d'y donner satisfaction. C'est le moment des plaisirs intellectuels pour les uns, des jouissances d'art pour les autres, lorsque ce n'est pas une profession ou une science qui nous occupe sans partage et suffit à notre bien-être moral. C'est alors aussi, hélas ! que quelques-uns, ayant manqué décidément leur vie, tombent dans quelque vice comme la débauche, l'ivrognerie, la mendicité ou l'indélicatesse ; les moins mauvais deviennent égoïstes, gourmands, paresseux, et les défauts leur servent de bonheur.

Mais suivant la condition de chacun, ce qu'on appelle plaisir change tellement que, pour en représenter les différences, il faudrait passer en revue chacune des classes de la société l'une après l'autre, puisque tel Auvergnat, par exemple, qu'un verre de vin bleu met en joie, trouvera fade le chambertin qu'on s'aviserait de lui faire boire. Et ainsi de tous les plaisirs de ce monde : il y faut, comme à toutes les conditions de notre vie, une proportion et une analogie avec nos goûts et notre manière de sentir.

Les plaisirs nationaux, adoptés à l'unanimité par tout un peuple, sont encore plus caractéristiques de chacun des groupes de l'es-

pèce humaine. Ils ne sont pas seulement l'habitude dominante de l'individu de telle ou telle nation comme, par exemple, le jeu, les combats d'animaux, les courses, les exercices du corps : ils deviennent un trait de mœurs, une passion, un besoin public, et c'est ainsi que les jeux olympiques, en Grèce, ceux du cirque, à Rome, les tournois de la chevalerie, en France, les courses de taureaux, en Espagne, les courses de chevaux, en Angleterre, tiennent dans la vie et dans l'histoire de ces nations une place égale à celle des intérêts les plus sérieux.

Or, si l'on analyse chacun de ces genres de plaisir dans son essence et dans ses ressorts, on voit, à n'en pas douter, que chacun porte en soi une nature d'émotion propre au tempérament du peuple qui le recherche, et exclusivement propre, puisque les autres peuples, n'y trouvant pas d'attrait, ont choisi d'autres plaisirs. Il est à peine besoin de faire remarquer d'ailleurs comment et pourquoi ont dû plaire les jeux olympiques, au peuple le plus intelligent de la terre ; les jeux du cirque, au plus belliqueux ; les tournois, à la plus noble des générations humaines ; les courses de taureaux, à l'ardeur et au courage espagnols ; les courses de chevaux, à l'énergie et à l'activité de l'Anglais.

Nous n'avons pas besoin d'insister, ces exemples suffisent. Nous pourrions, au sujet des fêtes, reprendre les mêmes réflexions et montrer qu'elles s'appliquent également à ce qui n'est d'ailleurs qu'une variété du plaisir ou mieux, un assortiment de plusieurs plaisirs réunis comme, par exemple, ces fêtes où la musique, la danse, la bonne chère, les jeux, se développent dans des salles festonnées de feuillages, ornées de fleurs, éblouissantes de lumière, ou dans des jardins enchantés. Là, aussi bien que dans toutes ses œuvres d'intelligence ou d'art, le génie d'un peuple se manifeste et trouve des expressions aussi puissantes que précises.

Le théâtre. — A son origine, le théâtre était le seul moyen d'exprimer publiquement des idées. De même que la sculpture, qui prend la forme humaine et la reproduit littéralement sur la matière, le théâtre était un art littéral qui, par un procédé plus direct encore, prenait, pour représenter l'homme abstrait, un homme en chair et en os, et parlait par sa voix aux peuples. Dans ces conditions, et tant que d'autres moyens d'expansion n'eurent pas

été mis au service de la pensée, les hommes ne connurent la poésie et la littérature que sous cette forme, et il fut vrai de dire que le théâtre était le plus puissant instrument d'expression dont pût se servir l'âme humaine.

Aussi, tant que le théâtre en est à ses origines, tant qu'il n'a pas épuisé les conceptions fondamentales de l'intelligence et les situations en quelque sorte classiques de la vie, et qu'en même temps il est seul à avoir la parole, il est tout pour le peuple, qui ne peut entendre que lui, il est tout pour le poète et pour le penseur, qui ne peuvent se faire entendre que par lui. Et comme en même temps, dans un monde sans philosophie et sans littérature, le génie est encore une espèce de divinité, il faut être soulevé par le génie pour oser se produire sur la scène. C'est pourquoi, à peine dégagé de ses premiers tâtonnements, l'art théâtral, exclusivement pratiqué par les hommes les plus intelligents de leur pays, produit des chefs-d'œuvre sublimes, et rien que des chefs-d'œuvre, puisqu'il n'y a pas d'auteurs médiocres, et que dans le domaine de la pensée et du sentiment tout est à prendre.

La Grèce, Rome, l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre et la France, ont eu ainsi leur grand siècle dramatique, et à chacune de ces époques le théâtre a été pour ces pays une sorte d'épopée où les lieux communs de l'histoire et du génie national venaient tour à tour prendre une forme héroïque et légendaire. Là, dans ces œuvres primitives, le théâtre est si exactement l'expression de l'âme d'un peuple, qu'il semble ne faire qu'un avec elle : il en est l'écho, il en est l'image.

Cet âge d'or du théâtre ne se reproduit pas deux fois, et chez chaque nation, à mesure qu'on épuise l'imitation des classiques et les efforts de l'imagination pour faire du nouveau, le théâtre décline et finit par mourir, comme il est arrivé pour tous les pays de l'Europe excepté la France.

Les causes de cette décadence sont faciles à voir. La première est l'imprimerie, qui a fourni à l'homme un moyen d'une puissance indéfinie pour exprimer et pour propager la pensée. La seconde, c'est l'épuisement progressif des données, des situations et des caractères : il n'y a plus rien à inventer ni comme forme ni comme exécution. D'un autre côté, grâce au nombre toujours croissant

des théâtres, les quelques auteurs de génie qui paraissent encore de temps à autre ne suffisent pas, et les auteurs médiocres escaladent la scène. Enfin le coup de grâce est donné lorsque, comme cela a lieu couramment, les directeurs et les comédiens s'ingèrent dans la composition même des pièces. Dans ces conditions, le théâtre n'a plus aucune espèce de rapport avec l'âme des peuples, et ce n'est qu'une entreprise financière où il s'agit de vendre au public le plaisir ou le scandale, en faisant à ce commerce le plus gros bénéfice possible.

Le temps est donc passé où l'on trouvait dans l'art dramatique l'expression sacramentelle des idées mères et des sentiments constitutifs de l'humanité. Mais pour avoir perdu ces attributs d'ordre supérieur, le théâtre n'en a pas moins encore un vif intérêt comme expression de la vie contemporaine et des types humains qui en personnifient les mœurs et les actes. Au point de vue particulier où nous considérons le théâtre, le jeu des comédiens, vrai ou faux, solennel ou grotesque, même quand il ne réussit pas à représenter exactement la société actuelle, donne en tout cas la mesure du goût de ceux qui les applaudissent, et cela seul est déjà un document pour l'esthétique de l'expression.

Mais nos comédiens ont encore un mérite, qui est leur habileté merveilleuse à composer la physionomie de leurs personnages. Il n'est pas un trait du visage, pas une nuance d'expression, pas un mouvement du corps ou des membres, pas un détail du costume ou des manières, qu'ils ne sachent observer et analyser pour le faire entrer dans cette composition où l'aspect seul du personnage doit annoncer ce qu'il est et servir de commentaire perpétuel à son rôle. C'est là que le théâtre est pour le physionomiste un champ inépuisable d'études et un moyen de contrôler les observations qu'il a pu faire.

La charge. — La charge est une imitation outrée. Elle s'applique à la figure, aux actions expressives de l'homme, mais quoique ce soit son sujet principal elle s'étend aussi à l'imitation d'autres objets comme, par exemple, d'un tableau, d'un air de musique, d'une tirade oratoire, enfin à tout ce qui a pour but de représenter ce qu'on tourne en ridicule.

Nous n'avons à nous occuper ici que des cas où elle s'applique

à la figure et aux actions de l'homme. Dans ces conditions, elle forme un ensemble de documents de très haute valeur, car des savants n'ont pas dédaigné d'en faire l'histoire, et les recueils de caricatures constituent souvent une partie considérable des plus célèbres collections.

Par cette forme elle se rattacherait aux arts du dessin, mais comme elle se produit aussi par des contorsions et des grimaces, elle a rapport à l'art théâtral. Dans la pantomime, dont nous avons parlé ailleurs, elle joue même un rôle considérable, puisque tous les mouvements, au moins dans le genre comique, y sont chargés dans le sens du ridicule ou du grotesque. Même dans le théâtre oral, la charge est un des éléments principaux du genre comique. C'est ce qui nous a déterminé à la placer ici.

La charge est une exagération. Sa valeur consiste à saisir dans un visage, non le trait qui prédomine, mais celui qui attire le plus l'œil et détermine particulièrement l'effet d'ensemble. Le bon caricaturiste est celui qui sait mettre le doigt sur ce point culminant, en pousser l'exagération jusqu'au degré voulu et ne pas le dépasser.

Les Anglais, dans ce genre qui est le seul intéressant, sont d'une supériorité incomparable : leurs charges ont une vérité, une profondeur d'observation, qu'on ne se lasse pas d'admirer. On retrouve là cette ironie lugubre, ce tumulte tragique du cœur, qu'ils savent exprimer si bien toutes les fois qu'ils touchent à la fibre humaine.

Pour l'étude de la physionomie, un recueil de charges bien faites et qu'on pourrait comparer aux originaux vivants, constituerait un des plus précieux moyens d'étude, puisqu'en exagérant un trait auquel est attachée une expression, la charge la ferait encore mieux ressortir.

Les cérémonies. — Les cérémonies sont des actes solennels qui s'accomplissent dans une forme déterminée par la religion, par la loi ou par la coutume ; leur condition essentielle est d'être collectives. Les hommes les ont instituées dans un triple but : donner plus de force au sentiment et à l'idée qui se rattachent à l'acte ainsi solennisé ; assurer la publicité de cet acte ; en graver d'une manière durable le souvenir dans l'âme des intéressés et des assistants.

Qu'on parcoure en pensée les innombrables combinaisons d'ordonnances, de mouvements, de marches, de danses, de chants, de cris, de symboles, de costumes, dont les hommes de tous les temps et de tous les pays ont composé leurs cérémonies, on n'y verra rien qui ne doive se ramener aux éléments constitutifs que nous venons d'analyser. Quelle que soit la cérémonie à laquelle on s'arrête, on ne manquera jamais d'y reconnaître un symbolisme d'autant mieux marqué que le peuple qui la célèbre est plus intelligent ou plus civilisé.

Ces solennités sont donc des actes collectifs d'expression, et comme elles se rapportent aux grands événements de la vie des individus ou des peuples, elles forment une des parties les plus considérables de l'anthroponomie. Elles sont d'ailleurs particulièrement intéressantes en ce que, appelant le concours d'un grand nombre d'hommes, les groupant dans un ordre déterminé, réglant leurs mouvements, leurs paroles et jusqu'à leurs costumes, elles forment réellement une œuvre d'art où l'effet, comme dans la peinture et dans la musique, résulte de l'expression de chaque partie et de l'harmonie du tout ensemble. Une cérémonie est donc à la fois un tableau et une symphonie.

C'est surtout dans les cérémonies du culte qu'on peut observer les effets les plus imposants de cet accord entre les mouvements collectifs et le sentiment général qu'il s'agit de manifester. Les cérémonies catholiques sont certainement ce qu'on peut voir de plus beau sous ce rapport. Il y a pour cela deux raisons, l'une, philosophique et qui est qu'elles symbolisent la religion. Or, quoi qu'on prétende et quelques impertinences qu'on débite sous ce prétexte, c'est la plus grande idée qui puisse entrer dans une tête humaine. La raison historique, c'est que, depuis dix-neuf siècles que cette religion règne sur les peuples les plus intelligents et les plus sensibles de l'univers, les gouvernant dans ce qu'il y a parmi eux de puissant et d'élevé, se gouvernant elle-même d'une façon admirable, elle représente une accumulation héréditaire d'idées et de travail telle qu'aucune autre institution n'en peut posséder. Comment serait-il possible que ces milliers d'hommes, faisant la même chose depuis dix-neuf siècles, et travaillant dans un tel ordre d'idées, avec des principes immuables,

avec une discipline inflexible, avec une obéissance absolue, n'eussent pas amené leur œuvre à perfection? Même en laissant de côté ce qu'ils ont de divin, les rites catholiques doivent donc, par la force du temps et des choses, être supérieurs en justesse d'expression à ceux des autres cultes, comme ils le sont d'ailleurs sous le rapport de l'art : or l'expression et l'art ne sont que deux formes de la même idée.

Il nous semble donc qu'on ne saurait rien observer de plus saisissant et de plus vrai que les mouvements et les ordonnances symboliques dont l'Église se sert pour célébrer ses fêtes, en variant les détails pour les approprier au caractère de chacune. On pourrait, avec les règles que nous avons formulées, analyser la messe aussi bien qu'un office ou une procession : on n'y trouverait pas un geste, pas un mouvement, qui n'ait sa raison d'être et qui ne contribue aux effets qu'il faut produire sur les assistants.

Car, si bien que soient combinés ces mouvements symboliques, ils ne sont qu'un moyen, et c'est le résultat surtout qui est beau. Voyez une église le jour de la première communion : sans doute ces enfants vêtus de blanc, ces fleurs, ces chants, ont par eux-mêmes quelque chose de séraphique, mais ce qui embellit cette fête, ce qui l'idéalise et attendrit le cœur du spectateur le plus sec, c'est l'air de foi et de bonheur répandu sur tous les visages, c'est la rougeur charmante que l'émotion religieuse fait monter au front de ces enfants, c'est les larmes de tendresse qu'on voit couler des yeux des mères; tout cela s'épanouit, éclate, chante; l'âme et les sens sont caressés, enveloppés à la fois, et tous les cœurs, s'élevant sur les ailes de la prière et de l'enthousiasme, se détachent de la terre pour monter au ciel.

Et les processions, surtout celles qui se font à la campagne, qui peut les voir sans être ému? Ici ce n'est plus l'appareil et la pompe qui y donne tant de grandeur, c'est la simplicité, c'est la rusticité, oserai-je dire, de ces paysans s'agenouillant, au milieu des sillons qu'ils ont tracés, sous l'ombrage des arbres plantés de leurs mains, devant le Dieu qui leur a imposé le travail et qui peut, selon qu'il lui plaît, le rendre fécond ou stérile. On voit tout cela : c'est gravé sur le front de ces hommes, c'est modelé dans leurs

mains calleuses, dans leur dos courbé ; c'est mimé dans l'expression respectueuse de leur visage, dans l'ordre et la régularité de leurs pas et de leurs mouvements. Ce n'est pas ici un commentaire : le livre de la physionomie est ouvert sous nos yeux, et nous lisons.

Mais où les expressions collectives s'élèvent au plus haut degré de puissance, c'est aux cérémonies funèbres. Il en est d'ailleurs ainsi dans tous les temps et chez tous les peuples, la mort étant par elle-même la plus grande des infortunes de l'homme et laissant après elle la plus grande de ses douleurs.

Les funérailles catholiques, considérées rien qu'au point de vue de l'art et de l'expression, sont une tragédie auprès de laquelle celles des théâtres semblent des jeux d'enfants. C'est qu'il ne s'agit pas ici d'une terreur et d'une pitié imaginaires : le héros de la fête est un vrai mort, son cadavre est là, et tandis que ses parents et ses amis pleurent de le voir ainsi arraché à leur affection, son âme, chargée de tous les péchés de sa vie et de toutes les menaces de la justice de Dieu, s'élève à travers l'infini pour aller comparaître devant son juge. A cet instant terrible, l'Église va étendre ses mains sur ce mort, bénir sa dépouille, invoquer pour cette faible créature la miséricorde de celui qui l'a créée.

L'autel est en deuil ; la foule des parents et des amis écoute, le front courbé et les yeux perdus dans le vague, la lugubre mélopée où la mort elle-même semble se plaindre de sa propre puissance et de sa propre rigueur. Invisible sous le drap mortuaire qui le voile, mais présent à tous les cœurs qui le sentent là, ce mort domine les vivants rassemblés autour de lui.

La messe est dite ; il se fait un silence ; le suisse frappe de sa hallebarde, c'est le signal des dernières prières.

Il n'y a pas d'artiste au monde en état de peindre, et encore moins de composer, un tableau tel que celui-là. Le rythme du chant sacré prend un mouvement plus décidé : on sent que l'instant de l'adieu suprême va venir. Les enfants de chœur, la tête inclinée ; les diacres, récitant à voix basse leurs oraisons, les chantres, psalmodiant des prières, s'avancent lentement, suivis des prêtres, et tous viennent se placer autour du cercueil. Les chants s'arrêtent, et alors, au milieu du silence, en face de cet appareil drapé de

noir qu'éclaire la lueur funèbre des cierges, la voix de l'officiant se fait entendre, faible et douce comme une plainte après les éclats déchirants du *De profundis* et du *Dies iræ*. On asperge d'eau bénite le corps de ce chrétien, on fait fumer autour de sa dépouille l'encens, qui s'élève en nuages comme un symbole du vol de son âme vers le ciel, et qui se dissipe comme a fait sa vie.

A ce moment solennel, l'ensemble expressif qu'on a devant les yeux est un des plus nobles et des plus pathétiques qui puissent s'offrir aux regards d'un artiste, même s'il n'est pas chrétien. Sans doute les hommes qui prient ainsi n'ont aucun chagrin, les larmes ne sont pas faites pour eux : ils sont là pour solenniser la mort d'un chrétien, pour consoler la douleur de ses parents et de ses amis en priant Dieu de lui faire miséricorde. Ils ont pouvoir pour cela, et ils accomplissent leur tâche de l'air mélancolique et sévère qui convient à cette formidable fonction. Parmi ce groupe d'ecclésiastiques de rangs si divers, il est intéressant de voir combien le sentiment, la part d'action de l'âme, se gradue à proportion du rang de chacun, et s'élève pour se développer dans toute son étendue sur le visage imposant du prêtre officiant. On voit là quelque chose de tout à fait pareil à l'air de commandement du militaire, du marin, du magistrat, de l'homme enfin qui a charge d'âmes, et qui réunit au plus haut degré, dans l'expression de ses traits, ce que ses subordonnés ne font voir que sous une forme inférieure.

En choisissant comme exemple cette solennité funéraire, il nous a semblé que nul autre n'était aussi propre à montrer quelle force d'expression se dégage du sentiment unanime d'une assemblée, et combien la décoration de l'édifice, les costumes, les attitudes, l'ordonnance et le rythme des voix et des mouvements, donnent d'évidence et de grandeur à ce sentiment, lorsqu'il est d'ailleurs profond et sincère.

Par comparaison avec les scènes imposantes que nous venons de décrire, on pourrait, parcourant en imagination le temps et l'espace, évoquer les tableaux immenses des cérémonies de l'Inde, de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, voyager d'un bout du monde à l'autre, et voir ainsi, dans les pratiques et dans les symboles des cultes et des sociétés humaines, se succéder tous les degrés

et toutes les formes de l'expression collective, depuis les festins affreux du cannibale jusqu'à la réception d'un amiral à bord de son vaisseau de commandement : sous la diversité infinie des temps, des lieux et des coutumes, on retrouverait partout l'unité d'âme et de cœur qui, ramenant toute la race humaine à l'unité d'idées et de sentiments, lui donne l'unité d'expression dans ses actes collectifs.

La littérature. — La littérature est la plus complète expression de l'esprit humain. Prose, poésie, philosophie, religion, art, science, critique, esthétique, elle expose et analyse la pensée sous toutes ses formes : elle est donc le premier des arts, et le plus essentiel des objets manquerait à notre étude si nous y avions oublié celui-là.

Notre embarras serait grand s'il nous fallait analyser les effets d'expression de la littérature comme nous avons analysé ceux des arts : il nous faudrait pour ainsi dire citer tous les auteurs et tous leurs ouvrages. Après y avoir bien réfléchi cependant nous avons reconnu qu'un exemple bien choisi suffirait, et nous n'avons rien trouvé de plus simple et de plus concluant que de prendre le morceau ci-après.

Ce morceau nous présente des conditions d'observation très rares à rencontrer pour le sujet qui nous occupe. D'abord il est écrit par un homme que nous avons eu l'honneur d'avoir pour ami, que nous connaissions aussi bien au moral qu'au physique, de sorte que nous sommes en état de faire ressortir, en connaissance de cause, les rapports qui font ressembler ici l'œuvre à son auteur.

Ensuite, c'est un sujet à la fois descriptif et dramatique, où deux personnages humains, tourmentés par la douleur et la misère, s'agitent au milieu d'une scène naturelle choisie et décrite avec beaucoup d'art et de sentiment. La physionomie de l'homme, ses gestes, ses attitudes, y sont peints en traits déchirants, et les détails du théâtre de cette tragédie, tout en étant d'une vérité et d'une simplicité rigoureuses, s'accordent naturellement pour faire ressortir et pour augmenter l'effet poignant de la scène qui s'y déroule.

Ce n'est pas tout, et si l'on y veut bien faire attention, on verra que la saison, l'heure du jour, l'éclat et la chaleur du soleil, la composition du sol, les lignes du paysage, les végétaux, les ani-

maux, et jusqu'aux nuages, ont fourni à l'écrivain autant de traits dont chacun est l'analyse d'un des effets particuliers destinés à former le tout ensemble comme dans un tableau. On remarquera de même, en ce qui concerne les deux personnages du drame, que l'auteur décrit leur costume, leurs outils, la disposition de leur attirail, et jusqu'à leur pauvre nourriture, avec autant de détail et de soin que leur visage et que leur corps.

Enfin, et ce n'est pas là le moins intéressant, on pourra voir, aux nombreux passages que nous avons signalés par des italiques, autant de métaphores ou locutions métaphoriques qui permettront de juger à quel point, même dans un style énergique et sobre comme celui-là, l'esprit humain est asservi au besoin de cette métaphore, sans laquelle il ne pourrait rien exprimer parce qu'il ne pourrait rien connaître.

Pour mettre le lecteur à même d'apprécier comment l'œuvre d'art ressemble ici à l'artiste, nous ajouterons que Francis Wey était un homme vigoureux, de petite taille, aux traits accentués; d'une raison ferme, d'un bons sens admirable, brusque et profond plutôt que tendre dans ses sentiments, et que, pour tout dire, il était de cette forte race franc-comtoise si caractérisée par son intelligence et par son énergie.

Voici donc le morceau dont il s'agit. Il est tiré du *Bouquet de cerises*, une nouvelle qui fait partie d'un volume intitulé: *Petits Romans*.

LES CASSEURS DE PIERRES

« Le plus *ingrat* des six mois de la belle saison, c'est le mois d'août. *Sous* son influence, la nature *défleurie* de sa *jeunesse robuste* ne *s'élève* pas encore aux *mélancolies* plus *tendres* de l'automne. *Économe* rigide, août *supprime* la sève aux arbres, il *tarit* les fontaines, *dessèche* les prés et les *couvre* de poussière; il *abat* le *luxe* des jardins et *revêt* les campagnes d'une *bure monotone*. Durant cette période, les bois, *achevant* de *friper* leur *robe verte, n'ont pas encore diapré* leur feuillage de ces nuances vermeilles qui *l'enrichissent* à la *saison des vendanges*.

Le ciel est terne, le soleil *pesant comme un disque de plomb ;* un vent *aride* qui *épuise* les hommes aussi bien que les plantes *répartit* avec une inégalité *fantasque* les orages et le beau temps, le froid soudain ou la chaleur *accablante*, la sécheresse ou la pluie et, souvent tout ensemble, l'humidité avec la suffocante *ardeur des étuves*. Dans ces conditions, la terre *répand* des miasmes fiévreux ; les troupeaux rebutent le pâturage ; l'homme, enfin, abaisse sur le *sol d'airain* ses *prunelles dévorées* par *des torrents* de lumière ; il essuie, dans les champs *démeublés,* son front *baigné* de sueur.

» C'est l'heure où, *blasée* sur la magnificence des *saisons fleuries*, la création *harassée abandonne la fête,* trop *brûlante* pour le *sommeil*, trop *lasse* pour le *travail*, trop *épuisée* pour la fécondité. Le soleil, qui *commence* à *projeter* de *bonne* heure l'ombre des montagnes sur les champs moissonnés, *glisse* dans l'âme attristée des pâtres le pressentiment de l'hiver. En respirant la poussière *enflammée* qui *blanchit* les buissons, ils songent aux frimas qui *jetteront* les feuilles, *amaigries* à cette heure, sur l'herbe des prés déjà mise en foin. Au milieu du jour surtout, durant ces jours de *torpeur*, la nature *semble mourante :* elle *cesse* de *se mouvoir*, de *respirer*, elle *éteint* ses bruits et ses chants ; le *globe enflammé du jour plane* sur un monde *plongé* dans le *silence des nuits*. Aussi l'habitant des campagnes cherchant l'ombre *demande-t-il* un peu de sommeil à la *brise absente*. Seuls, parmi les gens laborieux et pauvres, seuls, les plus malheureux *font œuvre de leurs bras* durant les heures *implacables* de la canicule.

» Tel était le sort de deux cantonniers qui cassaient des pierres à midi, sur une grande route bordée d'un de ces *rubans* de roches grises qui *servent de contreforts* aux plateaux du Jura. La route était d'une *insupportable* blancheur ; les rochers, *poudrés à blanc, renvoyaient* à ces ouvriers *la réverbération* du soleil qui *tombait* d'aplomb sur leur tête, tandis que de *pesantes* nuées, éclatantes *comme de l'argent fondu*, *rayonnaient à l'unisson* sur cette *fournaise*. La poussière *impalpable* soulevée par le travail *s'attachait* à la gorge de ces infortunés, qui la respiraient *brûlante* et la sentaient collée à leur peau moite, irritée

par les vapeurs qu'un vent *africain pompait* des crevasses de la terre.

» L'un était un vieillard très maigre. Accroupi sur un tas de pierres, soulevant à deux mains et abattant alternativement sa masse sur les quartiers qu'il divisait, il *accompagnait* chaque coup d'un gémissement sec et bref. Ses chairs étaient hâlées et ruisselantes, sa physionomie morne ; les *ruines* d'un chapeau de paille cousu *protégeaient* son front ; son pantalon de rude étoffe était *tout* rapiécé ; des bas, qui furent bleus, *laissaient voir* ses talons, mal garantis par des sabots fêlés.

» L'autre était jeune, avec des yeux bleus dans un visage empourpré, et des cheveux poudreux. Une chemise *en lambeaux laissait voir* sa poitrine au teint bis, ses flancs, ses bras osseux et noirs. Une bretelle en cuir *retenait* les *restes* du pantalon ; les souliers couleur de boue *riaient tristement* de *bien* des côtés. Derrière son compagnon, le jeune homme porte avec vigueur contre son ventre un panier de pierres brisées : plus débile, le vieillard infatigable et *régulier comme une machine* travaille à genoux : hélas ! dans ce métier-là, c'est ainsi qu'on commence et c'est ainsi qu'on finit.

» Autour d'eux gît dispersé leur attirail, une hotte, un brancard, un fossoir, une marmite de campagne, et un quartier de pain *aussi dur mais plus noir que les moellons qu'ils étendent sur le chemin* Ils sont là dans la solitude, *grillant* au soleil sur le bord d'un fossé derrière lequel *s'étendent* de vastes campagnes. *On irait* loin, *on chercherait* longtemps avant de rencontrer un *tableau* plus navrant de l'infortune. Après avoir étendu le contenu de son panier au milieu du chemin, le jeune homme, de retour près de son compagnon, s'inclina pour remplir à nouveau la corbeille. Mais il la laissa tomber sur le tas et, passant son bras sur son front, il murmura d'une voix *sourde* : *Je n'en peux plus* ! »

Ce qui frappe tout d'abord dans ce morceau, c'est le rôle que l'auteur donne à la nature dans une scène où tout l'intérêt doit se concentrer sur deux hommes.

Le premier paragraphe est une description, mais qu'elle diffère de ces inventaires minutieux et puérils dont certains auteurs de notre temps inondent leurs romans ! Ici la description n'est pas,

comme dans les livres auxquels nous songeons, un corps étranger, fourré en travers de l'action et n'y ayant aucun rapport, c'est une partie essentielle de l'effet, et tout y est choisi et calculé pour le préparer, l'annoncer et en augmenter la puissance. L'auteur commence par personnifier le mois d'août, ce qui lui permet d'en parler comme d'un être intelligent et de le faire agir; il en fait le sujet de verbes répétés, et tous les objets dont il parle ensuite deviennent les régimes directs de ces verbes et en reçoivent l'action. Tous ces verbes, et aussi les images par lesquelles sont représentés les objets, ont quelque chose de dur, de lourd, de sec, qui donne à tout l'ensemble un air de sévérité morne. Ainsi, par une première indication courte mais énergique, l'auteur nous fait apercevoir l'homme ébloui par la lumière et essuyant son front en sueur.

On le voit, l'idée de cette mise en scène est de montrer d'une manière générale l'influence supérieure du climat, de la saison et de la chaleur, sur tous les êtres de la nature, l'homme compris.

Dans le second paragraphe, l'auteur, faisant un pas de plus pour se rapprocher du sujet principal, décrit et analyse les effets produits par la chaleur du mois d'août. Il personnifie encore, non plus la saison, mais la nature qui en subit l'influence, et il nous la fait voir « harassée », « mourante », ne pouvant plus ni agir ni vivre, Ayant achevé de préparer le théâtre de l'action, il nous montre tous les habitants des campagnes se réfugiant dans le sommeil. tandis que quelques-uns, plus pauvres, travaillent pendant « les heures implacables de la canicule ».

Ici encore, c'est de l'influence du milieu que l'auteur tire ses effets expressifs. On peut voir que les signes et les images dont il se sert sont en parfaite analogie avec ceux du paragraphe précédent et tendent également à produire une idée d'accablement, d'épuisement désespéré.

C'est alors qu'il fait paraître ses deux personnages, par cette phrase qui, venant à la suite de ces descriptions terribles, les dresse dans toute leur misère devant nos yeux :

« Tel était le sort de deux cantonniers qui cassaient des pierres à midi, sur une grande route..., etc. »

Il montre les effets de la chaleur, du soleil et de la poussière, sur ces pauvres gens, et nous dépeint leur physionomie. Il nous décrit la maigreur du vieillard, son attitude, ses gestes, ses gémissements, la fatigue et la tristesse de son visage, le délabrement de ses habits ; les yeux, le visage et la chevelure du jeune homme, et les vêtements en lambeaux qui trahissent aussi sa misère. Et, ayant ainsi achevé ces deux images, il les rapproche dans une réflexion douloureuse.

L'auteur arrive alors au dénouement. Il a résolu de conclure par une seule phrase où les effets progressifs qu'il a jusqu'ici ménagés devront se rassembler pour éclater en un seul trait. Il décrit leurs outils dispersés, leur pain noir ; il fait voir l'étendue de leur misère ; enfin, nous montrant le jeune homme qui succombe à la peine et laisse tomber son panier, il lui fait dire ces quatre mots : « Je » n'en puis plus ! »

Le tableau est achevé.

Si l'on a bien voulu nous suivre depuis les premières pages de ce livre jusqu'à celle-ci, on se souviendra que nous n'avons cessé de mettre en avant l'idée qui nous a servi de point de départ, savoir que les signes d'expression sont les mêmes dans toute la nature, et que la physionomie est une langue universelle parlée par tous les êtres. Le passage que nous venons d'analyser nous semble être un des plus brillants témoignages que nous puissions invoquer à l'appui de cette proposition, car plus on l'étudiera de près, plus on verra l'analogie générale qui y revêt d'une teinte uniforme tous les objets coordonnés par l'artiste dans ce tableau de la misère humaine.

Une autre observation qui n'a pas moins de prix, c'est de compter les métaphores et d'en remarquer la proportion. Dans ce passage de soixante-seize lignes, il n'y a pas moins de *cent trois* métaphores, dont trente-sept dans le premier paragraphe, trente-deux dans le second, dix-sept dans le troisième, quatre dans le quatrième, six dans le cinquième et sept dans le sixième. Cette abondance d'images dans un style serré, dans l'œuvre d'un homme à caractère ferme et à esprit positif, montre, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, combien la métaphore est étroitement liée, pour l'esprit humain, à l'idée de l'expression. Enfin la réparti-

tion très inégale de ces métaphores est digne d'attention, car elle nous fait voir que plus les idées d'expression sont générales et éloignées de l'homme, plus elles sont métaphoriques ; qu'au contraire, à mesure que ces idées d'expression se rapprochent de l'homme, elles sont plus directes. Les quatre derniers paragraphes, en effet, qui s'appliquent aux deux hommes, n'ont que trente-six métaphores ; les deux premiers paragraphes en ont soixante-neuf.

Nous prions le lecteur de noter ces observations, sur lesquelles nous espérons pouvoir appuyer plus tard nos conclusions finales.

Au moment où, ayant achevé l'étude de l'homme, nous allons aborder celle des animaux, pour passer ensuite à celle des autres êtres de la nature, l'analyse littéraire qui vient de nous occuper nous aura heureusement servi à résumer le principe fondamental de notre méthode et à en rafraîchir les traits.





L'ANIMAL

Un jour, à l'arrière-saison, je me tenais debout devant ma fenêtre, et je regardais les nuages rouler dans le ciel, tandis que les feuilles se détachaient des arbres et descendaient en tourbillonnant sur l'herbe flétrie. J'éprouvais là, non sans charme, cette vague mélancolie que l'image de la mort nous donne quand elle se présente à nous silencieuse et comme bercée dans l'immense apaisement des jours d'automne. La grâce défaillante de cette nature prête à mourir me causait plus d'attendrissement que de peine, et j'y voyais surtout le repos, ce bienfait auquel aspireraient les rochers eux-mêmes s'ils pouvaient connaître comme nous la lassitude de la vie. Un spectacle inattendu vint tout-à-coup donner un autre cours à mes pensées : sur une des vitres, à travers lesquelles je regardais la campagne, j'aperçus deux mouches mortes.

L'une, le corps courbé en avant, les pattes serrées et croisées, semblait, à ses derniers instants, s'être repliée sur elle-même et recueillie dans la mort : l'autre avait l'abdomen crevé par l'explosion d'une matière blanche qui débordait de tous les anneaux et s'était répandue en une large auréole sur la vitre ; beaucoup de mouches meurent ainsi, c'est un parasite qui les tue. Celle-ci ne tenait au vitrage que par une griffe ; ses pattes étaient écartées, tordues, et les contractions désordonnées de tous ses membres exprimaient de la manière la plus éloquente ce qu'avaient dû être les tortures de son agonie.

Plus je regardais ces deux débris de la vie, plus j'en voyais

l'expression devenir pathétique au point de leur donner presque la dignité de vrais cadavres. Toutes misérables, tout anéanties que fussent ces deux bestioles, avec leur enveloppe cornée, avec leurs pattes grosses à peine comme un fil, avec ce corps moindre qu'un grain de blé, elles me donnaient une idée plus juste de la mort, une émotion plus vraie et plus profonde, que tous ces nuages et toutes ces feuilles sèches que je regardais rouler dans le ciel et dans la prairie au souffle du vent. Mais elles avaient eu la vie, elles l'avaient, devant la nature, vécue au même titre que moi, et rien que dans cette image, dans ce fantôme, du dernier mouvement qui avait animé leurs corps, je pouvais lire ce que le ciel et la terre ensemble n'auraient jamais pu m'exprimer.

Cette tragédie naturelle, malgré l'exiguïté de ses acteurs, m'a donné la mesure de la distance qui, sous le rapport de la physionomie, élève l'animal au-dessus des êtres inanimés. On y voit combien, même réduit à de si minimes proportions, le mouvement volontaire peut à lui seul faire plus pour l'expression que les plus grandes scènes de la nature ; comment notre âme et notre cœur en sont plus touchés, parce que, même dans la dépouille crispée d'une mouche morte, nous voyons la trace de l'intelligence et du sentiment qui ont animé une créature vivante comme nous.

C'est par là que la physionomie de l'animal se rapproche tant de la nôtre ; c'est par ces mouvements, signes irrécusables d'une conscience et d'une volonté pareilles aux nôtres, que nous pouvons nous mettre en communication si directe avec lui.

Voilà le point sensible où il faut appuyer pour se rendre un compte exact de l'expression des animaux, et si on s'y tenait, on éviterait bien des idées fausses.

Faute de connaître et d'observer, et aussi par suite de leur habitude de tout rapporter à eux-mêmes, les hommes ont longtemps ramené la physionomie des animaux à un anthropomorphisme pur et simple. On attribuait arbitrairement à certains animaux telle ou telle qualité de l'homme, comme l'astuce au renard, la générosité au lion, la philanthropie au dauphin, par exemple, et on déclarait un homme astucieux, généreux ou philanthrope, selon l'animal

auquel il ressemblait. Cette méthode de divination était d'autant moins fondée qu'elle ne tenait compte que des traits de la tête, et c'est la partie qui chez l'animal a le moins d'expression, excepté chez quelques singes et quelques carnassiers supérieurs : chez tous les autres animaux la face n'est qu'un masque rigide et les yeux ni la bouche ne disent rien. La méthode était donc aussi fausse pour les bêtes que pour l'homme.

Ainsi le siège principal de l'expression des animaux est dans le mouvement. Ce n'est pas à dire pour cela que les traits et les formes de leur corps n'aient pas aussi leur expression résultant, comme dans l'homme, des propriétés psychologiques des signes : mais l'expression de ces parties tellement différentes des nôtres ne saurait jamais égaler à nos yeux l'éloquence si communicative de mouvements pareils à ceux que nous exécutons nous-mêmes.

Il ne faut donc pas voir ni chercher dans la figure de l'animal notre propre physionomie plus ou moins déformée par la bestialité : il faut la considérer en elle-même, y noter les signes d'expression, les rapporter aux propriétés psychologiques que nous avons relevées, et en déduire directement l'idée représentée. Un chien qui jappe de plaisir, un oiseau qui bat des ailes, nous donnent une idée très claire et très vive de leur joie, quoique nous n'ayons jamais vu un de nos semblables japper ou battre des ailes sous l'influence de ce sentiment.

Ceci fait voir comment les propriétés psychologiques des signes sont les mêmes chez les animaux que chez nous, mais aussi qu'il n'y a entre eux et nous d'expressions communes que dans les parties et dans les actions semblables. Pour les mouvements l'assimilation est d'autant plus exacte que l'animal ressemble davantage à l'homme ; pour les traits c'est beaucoup plus restreint : il n'y a, à vrai dire, que les yeux qui aient parfois du rapport avec les nôtres, et encore est-ce par le regard, qui est un mouvement.

En résumé, l'expression au repos, chez l'animal, est beaucoup plus dans l'ensemble que dans le détail ; elle est fort peu dans la tête, excepté chez certaines espèces supérieures, et encore peut-on dire que là elle est autant dans les membres que dans la tête.

Forme. — Dans l'animal, la forme est avant tout déterminée par des questions de nourriture et de conservation de l'individu et de

la race. La forme générale du corps se modèle donc sur les besoins.

La courbe semble être une des propriétés essentielles de la vie. Il n'y a pas d'exemple, ni dans les végétaux ni dans les animaux, d'une ligne absolument droite.

Ce qui est vrai des lignes est vrai de l'ensemble et des détails des solides qui forment la masse du corps des êtres organisés : aucun animal n'est carré, triangulaire, pyramidal, prismatique, polygonal, parce qu'aucunes de ses surfaces ne sont planes, et que par conséquent elles ne peuvent jamais ni former d'angles à leur jonction ni composer par leur assemblage des solides à faces régulières et égales s'opposant autour d'un centre ou d'un axe commun, comme dans les cristaux.

Le cylindre, la sphère et le cône, prédominent dans les formes des mammifères : dans tous la croupe est plus ou moins sphérique ainsi que le crâne. La tête forme un cône tantôt cylindrique, comme dans les quadrumanes, les carnassiers, les édentés, les pachydermes ordinaires ; tantôt plus ou moins déprimé latéralement, comme dans la plupart des pachydernes et dans tous les ruminants. Chez tous les mammifères la masse d'ensemble du corps est sensiblement cylindrique. Les amphibies et les cétacés tendent beaucoup plus à l'ovoïde, comme les poissons.

Dans les oiseaux, la forme générale, étant soumise à des conditions absolues de navigabilité dans le fluide aérien, prend une uniformité beaucoup plus constante que chez les mammifères. L'oiseau est un véritable poisson de l'air, aussi sa forme, comme celle du poisson, est-elle toujours ovoïde. Ainsi formé d'un bec aigu et conique suivi d'une petite tête et d'un corps qui s'effile et se termine par les plumes de la queue, l'oiseau pénètre dans l'air de même que le poisson dans l'eau, à la manière d'une navette. Mais il n'a pas, comme le poisson, une vessie natatoire pour s'élever ou s'abaisser dans le fluide où il nage : son corps, au lieu d'être déprimé latéralement comme celui du poisson, a donc du l'être de haut en bas, ce qui y donne plus de surface de résistance horizontale lorsque, les ailes étendues, il glisse entre les couches d'air, soutenu par ce parachute mince et large.

Parmi les reptiles, ceux qui ont quatre pieds présentent la forme

générale d'un ovoïde renflé vers le milieu du corps, terminé par un cône obtus et aplati, qui est la tête, et par un cône allongé, qui est la queue : c'est la forme de l'oiseau tirée par les deux bouts et s'effilant de plus en plus jusqu'à former presque un cylindre chez les serpents. Les batraciens, au contraire, ont la forme d'un ovoïde refoulé sur lui-même dans son grand axe ; les tortues, du même solide aplati d'un côté.

La forme générale des poissons diffère de celle des oiseaux en ce qu tête se continue avec le corps, ce qui porte beaucoup plus de masse à l'avant. L'eau est un fluide plus résistant que l'air, il fallait donc au poisson un coin plus massif pour s'y frayer passage.

Une autre différence résulte encore de cette différence de densité du milieu ambiant, c'est que le poisson est pourvu d'une vessie natatoire qui contient de l'air ; en resserrant ou en élargissant cet organe, il comprime ou raréfie l'air qui y est contenu : cet air devenant ainsi plus ou moins dense, le volume du corps augmente ou diminue, et le poisson s'élève ou s'abaisse dans l'eau. N'ayant pas, grâce à cette faculté, d'efforts musculaires à faire pour s'élever ou s'abaisser, le corps du poisson, au lieu d'être aplati de haut en bas, ce qui gênerait cette manœuvre, l'est latéralement, de sorte que son dos, qui est tranchant, coupe l'eau et facilite les mouvements d'élévation. L'aplatissement latéral du corps favorise donc la natation.

Il y a certains poissons comme le turbot, la raie, la sole, qui semblent construits en opposition à ce principe : mais cela tient à ce qu'ils vivent continuellement appliqués au fond de la mer soit pour y chercher leur nourriture soit pour se dissimuler à leurs ennemis.

Chez les mollusques sans coquille, la forme cylindrique est la plus dominante. Le corps des univalves est un cylindre suivi d'une spirale conique plus ou moins régulière. Chez les bivalves comme l'huître, le corps n'est qu'une masse confusément discoïde. La forme des coquilles univalves est conique, celle des bivalves, généralement discoïde.

Parmi les articulés, les uns sont cylindriques, comme les vers, les autres sont formés de trois parties principales : la tête, qui est

ronde ou conique, le corselet, qui est ovoïde, et l'abdomen, qui est ovoïde aussi.

Chez les crustacés, le corps forme un disque épais dans les crabes, et un cylindre suivi d'un cône, dans les homards, les écrevisses, etc.

La dureté de la carapace dont les articulés et les crustacés sont couverts, la régularité de forme des anneaux et des plaques de ce squelette extérieur, donnent à ces animaux un aspect tellement rigide qu'on serait tenté de ne pas leur accorder plus d'expression qu'aux mollusques et aux rayonnés. Il est vrai que toute la surface de leur corps est absolument inerte et insensible, mais ils ont des mouvements souvent très vifs et très variés, et c'est là pour eux un moyen d'expression qui, ainsi que nous l'avons remarqué, est la principale ressource physionomique des animaux, même supérieurs.

Ajoutons enfin, pour terminer, que chez presque tous les animaux en général la forme dominante des membres est le cylindre.

La longueur et le développement du tube intestinal sont très grands chez les herbivores, jusqu'à représenter vingt-huit fois la longueur du corps dans le bélier, tandis qu'ils ne dépassent pas trois fois cette longueur chez le lion. La conséquence est que le ventre est très gros chez les ruminants et très petit chez les carnassiers, et toute la charpente du corps se proportionne au poids de la masse à soutenir.

Enfin ce n'est pas tout, car, pour supporter cette masse, il faut des pieds solides et fixes qui, employés à cet office mécanique, ne pourront se détourner à d'autres usages : les membres des herbivores ne seront donc que des jambes, et ils se terminent par des masses insensibles et empâtées.

Au contraire, chez les animaux qui vivent de proie vivante ou de fruits, le tube intestinal étant très court, le ventre est petit, le corps moins gros, les pattes sont moins massives, plus indépendantes du poids du corps, et l'animal peut s'en aider pour s'approprier sa nourriture. Les membres antérieurs sont souples, les doigts distincts, articulés, et toujours armés d'ongles appropriés aux besoins de l'animal.

De toutes ces différences naissent des aspects divers dans la physionomie propre de chaque espèce et dans l'expression de ses mouvements. Nous les indiquerons en détail ; il nous suffit quant à présent d'avoir établi le principe général qui gouverne l'expression et les mouvements des animaux.

Comme tous les êtres de la nature, l'animal joue un rôle dans l'ensemble de la vie universelle. Que ce rôle lui ait été distribué par avance en vertu d'une loi de finalité, ou que son influence sur la nature ne soit rien autre chose que la réaction de ses phénomènes individuels sur les phénomènes des êtres qui vivent en concurrence avec lui, c'est ce qu'il importe peu de rechercher. En tout cas, le fait de l'accord entre la fonction et la forme n'en demeure pas moins constant : il reste pour nous un des éléments les plus sûrs de nos jugements sur la physionomie des animaux, et sans avoir à prendre parti sur la question des causes finales, nous pouvons tenir pour assuré que, chez l'animal, dans tous les cas du moins où nous pouvons nous rendre compte des fonctions d'un organe, la forme indique la fonction.

Nous pouvons même ajouter que l'expression de chaque partie est d'autant plus limitée, d'autant plus restreinte à un seul objet, que l'animal est plus bas dans l'échelle ; au contraire, nous voyons chez les animaux supérieurs les expressions d'une même partie se varier de plus en plus : c'est ainsi, par exemple, que les singes et les félins peuvent se servir de leurs pattes pour marcher et pour manier leurs aliments, tandis que chez les ruminants, les pachydermes, les quatre pieds ne servent qu'à marcher.

C'est, comme on voit, l'inverse de ce qui a lieu pour les fonctions physiologiques, qui sont d'autant plus restreintes à un seul organe que l'animal est plus supérieur. C'est qu'il ne s'agit pas ici d'une division de travail organique, mais d'une fonction d'ensemble : l'expression est un tableau, une composition naturelle, où l'animalse représente tout entier.

Diversité des parties. — Un autre principe vient confirmer le précédent et graduer la hiérarchie naturelle des animaux, c'est que plus l'animal est élevé dans l'échelle et plus ses parties sont dissemblables. Il résulte de là que, chaque partie étant organisée en vue de son usage spécial, l'expression de cette partie se marque

plus nettement. La physionomie d'un animal devient donc expressive par la même raison qu'il s'élève dans l'échelle des êtres, c'est-à-dire à proportion que ses parties deviennent distinctes les unes des autres.

On peut voir d'ailleurs combien cette loi biologique s'accorde avec celle de la netteté, que nous aurons à relever parmi les propriétés psychologiques générales des signes d'expression.

Ceci peut servir à mettre en lumière un principe, plus souvent méconnu qu'on ne pense, savoir que, dans la nature bien observée, les vérités d'ordre différent, loin de se combattre, se confirment et se contrôlent lorsqu'elles viennent se réunir sur le même objet.

Plan d'organisation. — « Dans tous les animaux, excepté les mollusques et les rayonnés, la tête, le thorax et l'abdomen, se suivent dans le même ordre de l'avant à l'arrière. La vue, l'ouïe, l'odorat et le goût, ont également leur siège dans la tête ; le tact, ou tout au moins la sensation des chocs extérieurs, sur toute la périphérie du corps. La digestion se fait d'avant en arrière du corps suivant son axe longitudinal ; l'innervation, de l'extérieur à l'intérieur et réciproquement, selon qu'il y a sensation ou mouvement. La locomotion a lieu d'arrière en avant, à l'aide de membres fonctionnant par paires et divisés en un même nombre d'articulations. Le corps et le système nerveux, pris dans leur longueur, sont latéralement symétriques. » (*Zoologie morale*, 2e série, p. 217).

Il y a dans la vie animale quatre plans d'organisation qui établissent pour tous les animaux d'une même classe la position relative des parties.

Le plan particulier des vertébrés se compose d'un cerveau sensiblement sphérique continué par une moelle épinière cylindrique d'où se détachent quatre rameaux pour les membres chez les quadrupèdes, les oiseaux et tous les reptiles sauf les serpents.

Le plan des mollusques se forme d'un cerveau glandulaire d'où partent divers prolongements nerveux.

Dans les articulés, le plan consiste en un chapelet de centres nerveux reliés par un double filet cylindrique.

Dans les rayonnés proprement dits, où le système nerveux n'existe qu'à l'état rudimentaire, les parties se disposent en rayonnant autour d'un centre commun.

On le voit, dans les vertébrés et dans les articulés supérieurs, la direction de la vie est la même, les organes se suivent dans le même ordre, la marche a lieu dans le même sens par des membres d'usage analogue, et enfin la forme générale du corps est toujours symétrique. Ces rapports de ressemblance, quelque généraux qu'ils soient, n'en suffisent pas moins pour établir, entre ces animaux pourtant si différents, des analogies qui se marquent plus particulièrement dans les mouvements, mais qu'on doit pouvoir encore reconnaître même dans les formes, si les propriétés psychologiques des signes ont la valeur que nous avons cru leur reconnaître.

A partir des mollusques, la théorie de l'expression doit se réduire à des indications beaucoup moins précises, et qui ne nous semblent pas pouvoir aller au delà des impressions de beauté, de puissance, de netteté ou de confusion, que l'homme peut éprouver à la vue de ces animaux. Ils ont sans doute une sensibilité et une volonté, et leurs mouvements l'indiquent; ils ont aussi, sans aucun doute, une intelligence proportionnée à leurs besoins, mais leurs organes diffèrent trop des nôtres pour que nous puissions savoir ce que signifient leurs mouvements, puisque ces mouvements se réduisent, pour ceux qui ont une coquille, à l'ouvrir ou à la fermer, à y rentrer ou à en sortir, et pour ceux qui n'en ont pas, à se contracter ou à s'étendre.

Symétrie. — Dans tous les animaux sauf les rayonnés et les mollusques bivalves, le corps est symétrique, c'est-à-dire que si on le considère de face ou de dos, chaque partie située à droite a une partie correspondante à gauche, de même forme et de même grandeur. Au contraire, si on considère l'animal de profil, toutes les parties correspondantes sont dissemblables : le crâne correspond à la face ; le dos, à la poitrine ; les reins, au ventre; le jarret, au genou ; le talon, au pied, etc.

Ainsi l'animal est symétrique par devant et par derrière, et il est asymétrique de profil.

Ce principe de symétrie se relie géométriquement à celui du plan d'organisation ; il se rattache certainement aussi aux conditions générales de la vie des animaux supérieurs, mais nous n'avons à le rappeler ici que pour noter les effets d'expression

qui en résultent. C'est d'abord un aspect d'ordre et d'équilibre qui fait de l'animal symétrique une composition d'ensemble ayant son centre bien déterminé et ses détails d'autant plus accentués qu'ils sont répétés deux fois. Enfin la duplicité des parties en augmente l'expression propre, et lorsque ces parties entrent en mouvement, les signes doublent de valeur, puisque deux parties pareilles y concourent, soit de concert soit par contraste. Nous nous sommes assez étendu sur ces effets à propos des mouvements pour n'avoir pas à y revenir.

Proportions. — Il n'est pas douteux qu'il y a une loi de proportions pour les diverses parties d'un animal comme pour le corps de l'homme. Ces proportions ne sont connues que pour certains animaux, et à de tout autres points de vue que ceux de l'art ou de la physionomie. Le nombre considérable des espèces animales rendrait presque impossible un travail complet sur ce point.

On peut remarquer d'une manière générale qu'il y a une loi d'équilibre entre les diverses parties du corps des animaux, et que, quand une partie est très développée, celle qui lui est opposée l'est moins : un animal, par exemple, qui a le garrot très fort, aura la croupe moins forte ; s'il a la tête grosse, son cou sera court.

Ensuite, ainsi que nous l'avons vu, la force des membres est en raison directe du poids du corps.

Quant aux proportions relatives, le cou, les jambes et la queue, sont les seules parties qui présentent de grands écarts.

Grandeur. — Il n'y a d'espèces gigantesques que dans certaines classes d'animaux.

Les insectivores et les rongeurs ne dépassent pas la taille d'un chien de chasse, et c'est parmi eux qu'on trouve la musaraigne et la souris, qui sont les plus petits mammifères connus.

Les carnassiers terrestres ne sont jamais très grands : leur maximum est dans le lion et l'ours, leur minimum, dans la belette. Au contraire, parmi les carnassiers marins, le morse atteint jusqu'à sept mètres de long.

Les herbivores sont les plus grands des quadrupèdes, puisqu'on y compte la girafe, le chameau, l'aurochs, l'éléphant, l'hippopotame et le rhinocéros. On trouve dans ce groupe des écarts ex-

trêmes de grandeur : à côté des animaux énormes que nous venons de nommer, il y a un petit ruminant, le *Tragulus Javanicus*, qui est à peine aussi gros qu'un rat.

L'ordre des quadrumanes offre les mêmes écarts : en regard du gorille, on y voit l'*Apale Pygmée* du Brésil, aussi petit qu'un mulot.

Les mammifères amphibies présentent, dans les baleines, les plus grandes dimensions auxquelles, selon toute apparence, puisse atteindre un être vivant, car le plus énorme des animaux antédiluviens connus, le mégalosaure, n'avait pas plus de trente mètres de longueur. L'écart de grandeur est extrême dans ce groupe, puisqu'à la baleine on peut opposer l'otarie jaune, qui n'a pas plus de quarante centimètres de longueur.

Dans les oiseaux, entre le plus petit des oiseaux-mouches, qui est de la grosseur d'une abeille, et l'autruche, qui a deux mètres de hauteur, l'écart est encore plus grand que dans les mammifères.

Les poissons varient encore davantage de grandeur : au fretin de quelques lignes de longueur on peut opposer le requin, qui a jusqu'à vingt-cinq pieds de long.

Parmi les reptiles, les batraciens ne dépassent guère la taille de certains crapauds d'Amérique gros comme le poing, et de certaines salamandres de la grosseur d'un chat. Mais entre les petits lézards et les crocodiles, entre les tortues microscopiques et les immenses tortues telles que le luth, la tortue franche, il y a autant de différences qu'entre les poissons.

Les mollusques, qui se réduisent dans les petites espèces à la grosseur d'un grain de millet, ont le bénitier, dont la coquille aplus de deux mètres de tour, et le poulpe, dont les tentacules peuvent arriver à sept mètres de long, avec la grosseur d'une cuisse d'homme. Un aviso de la marine française a pêché un calmar dont le corps était gros comme une chaloupe et le bec large d'un mètre.

Les crustacés, sauf un crabe gigantesque de Java, n'atteignent pas de grandes dimensions.

Les plus grands insectes que l'on connaisse sont tout au plus gros comme des moineaux : il y a une araignée dont le corps est à peu près de cette taille. Comparativement aux vertébrés, les

insectes sont beaucoup plus petits. Pour ce qui est de l'écart entre le plus petit et le plus grand de ces animaux, il doit dépasser celui de toutes les autres classes, car il y a des insectes microscopiques.

Quant aux rayonnés, nous n'avons pas à nous en occuper au point de vue de l'expression : nous ne pourrons guère les considérer que sous le rapport de leur beauté comme forme ou comme couleurs.

De toutes ces observations il résulte que les espèces gigantesques sont en très petit nombre ; que les quadrumanes et les carnassiers varient beaucoup en grandeur mais ne sont jamais très gros ; que les mammifères amphibies et herbivores sont les plus gros de tous les animaux ; que les rongeurs et les insectivores sont de petite taille ; que le plus petit des oiseaux est beaucoup plus petit que le moindre des mammifères, et que le plus grand n'atteint pas à la grosseur des grands ruminants et pachydermes ; qu'il y a des mollusques gigantesques ; que les crustacés ne sont jamais très grands ; que les insectes enfin sont beaucoup plus petits.

Toutes ces proportions, que nous considérons surtout sous le rapport du régime, parce que c'est le régime qui fait la vie de relation et, par conséquent, la physionomie, toutes ces proportions montrent qu'il y a une mesure de grandeur en rapport avec le genre de vie de chaque animal. Un éléphant ne pourrait pas être petit comme un rat, puisqu'il se nourrit en arrachant des arbres, en les déracinant avec ses défenses ; un rat ne pourrait pas être aussi gros qu'un éléphant, parce qu'il ronge, et que cette façon de prendre sa nourriture ne peut se pratiquer qu'avec des dents très fines et très petites.

Toutes ces différences de taille constituent un des traits les plus considérables de la physionomie des animaux, et leur donnent des apparences de force, de faiblesse, qui en font pour nous des objets d'admiration, de crainte, de dégoût, quelquefois d'attendrissement.

Types. — Dans les animaux aussi bien que dans l'homme nous voyons des types. Il y a des types pour les espèces, pour les genres ; il y en a, dans une même espèce, qui caractérisent les in-

dividus. C'est de ces types que se forment naturellement les variétés et les races, et c'est par leur choix et leurs croisements dirigés que les zootechnistes créent les diverses races artificielles d'animaux domestiques.

Tels que nous les considérons ici, c'est-à-dire au point de vue de la forme et de l'aspect d'ensemble, les types sont loin de se classer conformément aux divisions qu'on a établies scientifiquement entre les animaux. La physionomie d'un animal se détermine beaucoup plus par son régime et sa manière de vivre que par ses caractères d'organisation intérieure. On voit ainsi se rapprocher des animaux d'ordres différents et même de classes différentes, et ceux d'une même classe se séparer pour aller se réunir à d'autres groupes.

Parmi les singes, les cynocéphales et les mandrills ressemblent à des lions ; les makis, à des chats.

Les carnassiers insectivores ont des rapports sensibles de forme avec les rongeurs.

Les carnassiers vermiformes, par la longueur de leur corps et de leur queue, leur tête pointue, leurs pattes courtes, ont une analogie avec la forme des lézards.

Les marsupiaux, par leur tête busquée, leurs pattes de devant si courtes, celles de derrière si longues, et les proportions de leur corps, ont la plus grande similitude avec les rongeurs.

Le paresseux, qui est un édenté, ressemble beaucoup à un singe. Le tatou, le pangolin, rappellent la tortue.

Les pachydermes et les ruminants, au contraire, sont très homogènes et très exclusifs dans leurs formes, et on n'y voit pas d'espèce qui ressemble à une espèce d'une autre classe.

Les cétacés ressemblent tous plus ou moins à des poissons.

Dans les oiseaux, nous trouverions encore plus d'écart entre la physionomie et la classification. Il nous suffira de citer la famille des perroquets, où on trouve des espèces de toutes les tailles, de toutes les formes, de toutes les couleurs, et qui rappellent toutes les familles de l'ornithologie. Et cependant le perroquet n'est qu'un passereau, cousin germain de nos merles et de nos moineaux.

Dans les reptiles, les formes sont plus tranchées, et sauf la sala-

mandre, qui ressemble assez au lézard, chaque ordre a son type exclusif.

Quant aux poissons, on y voit des déclassements du même genre, mais les types sont beaucoup moins marqués, le poisson ne pouvant guère sortir de la forme plus ou moins effilée, plus ou moins renflée, plus ou moins aplatie, sans laquelle il ne pourrait nager.

Ce coup d'œil rapide suffit pour nous faire reconnaître que l'idée de type, c'est-à-dire d'un parti pris dans le plan des groupes et dans le caractère particulier de l'individu, se retrouve dans tous les animaux : c'est une idée qui règne sur toute l'animalité. Nous en voyons d'ailleurs l'application dans les animaux domestiques qui vivent autour de nous. Il est peu de personnes qui n'aient eu lieu d'observer la variété de physionomie des chiens et des chats : les éleveurs, les cavaliers, les bergers, les marchands, distinguent à merveille les divers types de chevaux, de bœufs, de moutons, de porcs.

A ces différences de types correspondent des différences de physionomie qui résultent, comme toujours, du changement de valeur des signes d'expression.

Téguments. — Les animaux ont été pourvus par la nature de téguments qui varient à l'infini, depuis la peau nue de l'homme jusqu'aux coquilles des mollusques. En général les quadrupèdes sont velus, mais quelques-uns ont la peau nue, comme les chiens turcs et les grands pachydermes ; les porcs-épics, les hérissons, les échidnés, ont des piquants ; d'autres, comme les tatous et les pangolins, ont des écailles. Les carnassiers amphibies ont du poil, les cétacés n'en ont pas.

Les oiseaux sont les seuls des vertébrés qui aient des plumes ; sauf le casoar, qui est couvert d'une espèce de crin, ils n'ont jamais de poil. Mais leurs pattes sont couvertes d'écailles. Aucun oiseau n'a la peau nue.

Les reptiles ont la peau nue ou couverte d'écailles. Il n'ont jamais ni poils ni plumes.

Les mollusques n'ont ni poils, ni plumes, ni écailles : la coquille n'est pas pour eux un tégument, mais un étui, où le corps de l'animal est enfermé chez les bivalves, tandis que chez les univalves il peut y rentrer ou en sortir à volonté.

Dans les crustacés et les insectes, la carapace est un squelette extérieur qui sert à appuyer l'action intérieure des muscles.

Les poissons ont des écailles, des piquants, des plaques osseuses, ou la peau nue.

Tous ces téguments donnent des aspects très caractéristiques aux animaux qui en sont revêtus.

La peau nue est ce qui laisse le plus de netteté à l'expression. A mesure que le poil devient plus épais, les détails de forme s'effacent ; il en arrive de même pour l'épaisseur de la peau. C'est pour cela qu'un chien à poil ras, un ruminant, un rongeur, a plus d'expression qu'un ours, qu'un rhinocéros, qu'un bison.

Le plumage fait complètement disparaître la vraie forme de l'oiseau : c'est le tégument le plus contraire à l'expression. Aussi n'y a-t-il rien de moins expressif qu'un oiseau.

Les écailles, lorsqu'elles sont fines, laissent assez bien paraître la forme, et par conséquent les mouvements, des animaux : on peut le voir dans les lézards. Les piquants, au contraire, dénaturent au dernier point l'aspect de l'animal. Enfin la carapace ne laisse plus à l'expression que le mouvement des parties libres, puisqu'elle est une matière rigide et inerte.

Toutes ces variétés de téguments sont en rapport avec les conditions de vie des animaux et s'expliquent par les besoins de leur nourriture ou de leur défense.

Couleurs. — De tous les phénomènes de la vie, la coloration des animaux est peut-être celui qui confond le plus l'imagination et la raison humaines. Est-ce parce que la couleur est un caractère très simple et qui saute aux yeux, mais il semble que la nature ait voulu là épuiser tous les caprices de la fantaisie, sans qu'il nous soit possible de saisir la moindre indication sur les raisons qui ont pu la déterminer.

Il semble au premier abord que cette diversité infinie de couleurs soit pour distinguer les animaux et pour leur permettre de se reconnaître entre eux : mais quoi ! non seulement la nature a donné les couleurs les plus brillantes à des animaux qui ne voient jamais la lumière, mais elle a coloré avec autant de richesse les organes cachés de ces animaux ; l'intérieur de certains coquillages, la substance même de leur coquille, sont ornés des

nuances les plus vives. Et ce n'est pas seulement les grands animaux, mais les papillons, mais les insectes, mais les fleurs, les plantes, les rochers, les minéraux, et jusqu'au ciel, qu'elle a voulu décorer de cette resplendissante parure.

Il nous faut donc avouer qu'il y a rien dans la coloration qui soit particulier aux animaux ; peut-être cet aveu nous amènera-t-il à reconnaître que la couleur, comme tant d'autres choses que nous nous évertuons ridiculement à vouloir expliquer, n'a pas d'explication, et que c'est un phénomène qui vit, comme disait Claude Bernard, pour son propre compte.

Car enfin, qu'est-ce, à tout prendre, que la couleur, sinon un effet de réfraction qui varie selon la nature de l'objet éclairé? Les animaux absorbent une partie de la lumière qu'ils reçoivent, en rejettent l'autre partie : ils la réfléchissent ou la réfractent comme ils inspirent ou expirent l'air, comme ils reçoivent ou rejettent la chaleur, comme ils absorbent ou résorbent l'eau : ils sont là, devant la lumière, sur la même ligne que tous les êtres, et comme cette action de la couleur ne va pas plus loin que la partie la plus extérieure de leur corps, rien d'étonnant à ce qu'elle se montre si peu liée à leur organisation.

Pour prendre quelques exemples, voilà le lion, un carnassier, et le chevreuil, un des ruminants les plus faibles, qui sont tous deux de la même couleur ; le zèbre et le tigre sont bariolés absolument de même ; à côté de la panthère tachetée, il y a une panthère noire. L'ours est tantôt noir, tantôt brun, tantôt gris ; le chat, le chien, le cheval, l'âne, le chameau, le renne, sont de cent couleurs différentes. Il y a plus, c'est que, dans certaines espèces d'oiseaux, le mâle et la femelle ont des plumages tout à fait différents. Parmi les animaux que nous venons de citer, plusieurs changent de couleur en domesticité, tandis qu'ils ne portaient qu'une couleur à l'état sauvage. Le poil change de couleur avec l'âge : les jeunes sangliers ont une livrée barrée horizontalement, les faons, des mouchetures claires. Même dans les ruminants et les pachydermes à couleur noire ou fauve, on voit presque toujours une vague indication de bariolage, une espèce de moiré, qui est comme un témoin de quelque principe de nuance que nous ne saurions deviner.

Le seul principe qui paraisse constant, et qui n'a guère d'exception que dans le blaireau et le mellivore, c'est que les parties supérieures du corps et de la tête et les faces externes des membres sont toujours les plus foncées, comme si elles éprouvaient plus fortement l'action de la lumière : ce sont en effet les plus éclairées.

Il faut cependant remarquer, d'un autre côté, que beaucoup d'animaux adaptent leur pelage aux milieux où ils vivent. C'est le cas des lièvres polaires, par exemple, qui blanchissent en hiver ; c'est celui de tous les animaux domestiques, qui échangent leur couleur native contre toute sorte de pelages variés. Il y a même là-dessus une observation singulière, c'est que c'est chez eux seuls qu'on voit se produire des taches ou des pommelures individuelles. Chez les chats domestiques, un fait plus inexplicable encore est que les femelles seules ont à la fois les trois couleurs blanche, rousse et noire.

Les *Heliconidæ,* papillons de l'Amazone, sont copiées dans leurs couleurs par dix espèces d'autres papillons qui vivent au milieu d'elles. Voilà donc des animaux qui, pour vivre, sont obligés de se déguiser. On peut rapprocher de ce fait celui de ces insectes bizarres qui présentent à s'y méprendre l'apparence d'une feuille sèche ; chez nous on trouve certaines espèces de mantes qui semblent avoir été créées pour faire voir jusqu'à quel point un insecte peut ressembler à un brin d'herbe verte. Ceci semble prouver jusqu'à l'évidence comment certaines couleurs et certaines apparences sont une condition de vie et de sécurité pour tel animal et non pour tel autre.

Une autre observation générale qu'on peut faire, c'est que les mammifères ne portent jamais d'autres couleurs que le blanc, le fauve, le noir, et quelques nuances d'orangé ou de bleu sombre ; un seul mammifère fait exception à cette règle, c'est le chrysochlore du Cap, insectivore du genre des taupes, et dont le pelage est d'un vert métallique à reflets aussi brillants que ceux des oiseaux, des poissons ou des insectes.

Les reptiles ont pour couleurs dominantes le vert, le jaune, le brun, le violet et le blanc, mais sauf quelques lézards et iguanes, les uns ni les autres n'ont les couleurs primitives pures.

Chez les oiseaux, les poissons, les mollusques, les articulés et les rayonnés, au contraire, on trouve toutes les nuances particulières aux animaux dont nous venons de parler, plus les sept couleurs du prisme avec les combinaisons les plus éclatantes comme les plus douces, et en nombre infini. Il y a pourtant une exception rigoureusement tranchée pour les rapaces diurnes et nocturnes, dont le plumage ne porte jamais d'autre couleur que le blanc, le noir et le fauve, combinés ou isolés. C'est, avec les mammifères, le seul groupe animal où l'on puisse apercevoir un rapport de fait entre le régime et la couleur.

Il est des animaux qui changent de couleur, comme les iguanes et surtout le caméléon, sous l'influence de certaines causes telles que la colère, la crainte, le genre de nourriture, ou même l'état atmosphérique.

Pour en finir sur ces relations des animaux avec la lumière, rappelons la faculté singulière que possèdent certains insectes, tels que le ver luisant et le fulgore, de produire une lumière phosphorescente. Il y a là une nécessité de vie qui fait qu'ils doivent rester visibles pendant la nuit : pour les vers luisants, on dit que cette lumière sert à attirer le mâle vers la femelle, et qu'ainsi c'est le flambeau de l'amour : mais pour le fulgore, qui brille toute l'année, je ne sais si les savants ont découvert la raison de cette illumination. Dans les grands fonds récemment explorés de l'océan, on a trouvé plusieurs espèces pourvues d'un éclairage phosphorescent.

La beauté et la laideur dans l'animal. — Le principe de la beauté est universel, il s'applique à tous les objets de la nature : la beauté est donc, dans l'animal comme dans l'homme, une unité d'ensemble formée de la convenance et de la liaison des parties entre elles.

Nous avons vu comment l'homme, réunissant au plus haut degré cette unité et cette convenance des parties, occupe en beauté le premier rang parmi les animaux; il est l'archétype du beau organique, et il s'ensuit qu'un animal semble d'autant plus beau qu'il se rapproche davantage de l'homme. On verra plus loin comment nous écartons l'objection de la laideur relative du singe : nous croyons donc pouvoir maintenir cette règle comme certaine.

Mais il faut bien prendre garde que si certains animaux supérieurs tels que le lion, le chien, le singe, et même quelques ruminants, le chameau, par exemple, offrent dans leur face une ressemblance plus ou moins marquée avec l'homme, cette ressemblance, en tout cas, ne dépasse pas la face ; et que des animaux non moins considérables, tels que l'ours, l'éléphant, le cheval, et avec eux tous les autres, n'ont aucune espèce de rapport avec la figure humaine.

Cependant ces animaux ont leur beauté, et celle-là, ne pouvant être rapportée à une ressemblance quelconque avec l'homme, ne se forme que des conditions de convenance et de liaison des parties, qui font la règle générale de la beauté. Disons donc que l'animal sera d'autant plus beau que ses formes, bien liées et bien analogues entre elles, montreront plus nettement et plus complètement ce qu'il est et ce qu'il doit être : c'est par là que chacun prendra son rang dans la hiérarchie de la beauté comme il le prend dans l'ordre des fonctions. La grandeur, la force, l'éclat des couleurs, la puissance des mouvements, l'intensité de la voix, et tous les signes supérieurs d'expression propres à faire naître des idées élevées, caractériseront à nos yeux la beauté farouche du lion, de l'éléphant, du bœuf; l'élégance, la finesse des contours, nous la présenteront sous des formes plus gracieuses et plus légères dans le cheval, dans la gazelle : ainsi chaque espèce, prenant ses titres dans les attributs visibles de ses facultés, nous montrera l'esthétique des êtres animés aussi variée que leur organisation et leurs formes.

Le même principe, renversé, nous servira pour juger de la laideur des animaux. Les animaux répugnants ou terrifiants le sont par des traits aussi faciles à reconnaître que ceux de la beauté. Ils ont quelque chose de discordant, d'informe, un aspect repoussant, des couleurs sinistres, des armes naturelles dont la vue seule fait frémir : tels nous apparaissent le crapaud, la limace, le serpent, le crocodile, la hyène, l'hippopotame. La terreur qu'inspire l'araignée semble, il faut en convenir, un peu disproportionnée avec son objet, mais il faut pourtant qu'elle ait quelque fondement dans l'aspect de cet animal ; en tout cas c'est bien certainement le plus affreux des insectes que nous

ayons occasion de voir autour de nous, et peut-être que s'il nous paraît si horrible et si répugnant, c'est par comparaison avec les autres hôtes de nos demeures.

Station. — L'homme est le seul animal qui vive et marche perpendiculairement à la surface du sol ; tous les autres animaux vivent et marchent dans une position horizontale ou inclinée : cela est vrai de ceux qui vivent sur la terre, de ceux qui nagent dans l'eau ; c'est vrai même de l'oiseau qui vole, puisqu'il vole couché en longueur.

Il est vrai que les singes, les rongeurs, les marsupiaux, se tiennent momentanément debout sur leurs pieds de derrière ; qu'ils s'en servent pour sauter ; qu'ils se tiennent parfois le corps droit et accroupi sur leurs cuisses repliées : mais tous sont quadrupèdes, et la station naturelle de ceux qui vivent sur les arbres, comme les singes, les grimpeurs et les paresseux, est d'être inclinés. Le corps des oiseaux est incliné ; celui des reptiles traîne sur la terre.

A la différence des parties de la figure humaine, leurs parties sont donc disposées horizontalement ; leurs quatre membres sont ramenés verticalement vers la terre en deux paires parallèles. Tout ce qui chez nous constitue la partie antérieure du corps, laquelle est en même temps la plus détaillée, la plus délicate, la mieux modelée et par conséquent la plus expressive, devient la partie inférieure, est tourné vers la terre, se voit beaucoup moins, de sorte que le dos, qui est chez l'homme la partie postérieure et la moins apparente du corps, se trouve être chez l'animal la partie supérieure et la plus visible.

Ainsi l'animal nous présente ses traits dans le sens horizontal, il nous montre surtout les parties les moins expressives de son corps, le dos, la croupe, le sommet du cou et de la tête, et encore, ainsi que nous l'avons remarqué, ces parties sont les plus foncées du pelage, ce qui diminue d'autant leur valeur et leur effet.

Il résulte encore du mode de station une autre conséquence au point de vue de l'expression des animaux : c'est que quand ils se présentent dans leur abord naturel, c'est-à-dire de face, on les voit en raccourci, et tout ce qui est en arrière des épaules ne

paraît pas, étant presque complètement caché par le devant du corps. Ce n'est que de profil que leur figure se développe, mais on n'en voit alors qu'un des côtés, qui n'est pas symétrique. L'homme, au contraire, se présente de face, développe du haut en bas, sur un plan vertical, symétriquement, la moitié de sa figure, et la moitié antérieure, qui est la plus expressive, de sorte qu'il n'est pas une de ses parties qui ne contribue à l'effet.

Construction générale du corps. — Outre que toutes les articulations des os sont modifiées de manière à maintenir horizontalement la masse du corps, outre la disposition des membres ainsi ramenés en dessous pour la supporter, tout l'aménagement des os et des muscles se modifie aussi par suite de la station horizontale du corps.

Les épaules et le bassin deviennent les deux points de suspension principaux de la masse du corps, et pour que les membres qui s'y rattachent soient bien liés dans leur action commune, il faut qu'ils s'y trouvent rapprochés : les épaules et le bassin sont donc étroits.

Par suite la poitrine, pour pouvoir se développer, sera refoulée en arrière des épaules ; les intestins, ne trouvant pas de place dans le bassin, reflueront et formeront avec la poitrine une masse cylindrique continue, de sorte que le buste de l'animal ne se partagera pas en deux comme celui de l'homme.

La colonne vertébrale, agissant comme une traverse pour supporter le corps, aura beaucoup moins de souplesse que dans l'homme, et sauf dans les singes, les félins et quelques petits carnassiers, elle n'aura guère de flexion que dans le sens convexe, pour devenir rigide dans presque tous les autres animaux. Enfin les vertèbres lombaires n'auront aucun mouvement. Chez les oiseaux, le thorax est rigide dans toutes ses parties.

De toutes ces conditions, il résulte que le corps des animaux est à peu près inerte au point de vue de l'expression, sauf dans les singes, les félins, les marsupiaux et quelques rongeurs.

Membres. — Les cuisses et les bras sont engagés à moitié dans la masse du corps et enveloppés dans la peau, excepté dans les animaux que nous venons de citer. Dans les singes seuls l'articulation du genou se marque au milieu de la jambe : chez

les autres animaux elle se détache à peine au bord du ventre, et les véritables articulations des membres sont celles du talon et du poignet.

Quant à la forme des membres et des pieds, elle varie selon le régime des animaux et s'y conforme. La grande division, celle qui correspond le plus exactement à une non moins grande différence dans l'intelligence et par conséquent dans l'expression, c'est la division des animaux en unguiculés, c'est-à-dire ayant un ongle à chaque doigt, et en ungulés, c'est-à-dire ayant les doigts enfermés dans un sabot unique ou fourché.

Cornes. — Les animaux qui ont des ongles, ceux qui ont un sabot uni, n'ont pas de cornes : ces armes naturelles ne se rencontrent que chez certains ruminants qui ont le pied fourché, et aucune autre classe d'animaux n'en est pourvue.

Queue. — A l'exception de l'homme, des grands singes anthropomorphes et de quelques batraciens comme la grenouille et le crapaud, tous les vertébrés, mammifères, oiseaux, reptiles et poissons, ont une queue. Cet appendice n'existe pas chez les crustacés, les insectes ni les mollusques. Pas plus que pour les couleurs, dont nous aurons à parler bientôt, il ne paraît possible de saisir la relation, qui pourtant doit exister, entre la forme de la queue et la fonction qu'elle peut remplir dans la vie de l'animal, puisque, parmi des animaux d'espèces très voisines et vivant de même, on voit les uns pourvus d'une queue très longue et très active, tandis que chez les autres cette partie est rudimentaire.

C'est chez les félins, les singes à queue prenante et les sarigues, que la queue présente le plus de force et de souplesse. Les premiers s'en servent pour frapper leur proie et même la serrer lorsqu'ils l'ont saisie ; un lion peut, d'un coup de sa queue, casser la jambe d'un homme. Les singes à queue prenante, les sarigues, s'en aident pour saisir les branches d'arbres, s'y suspendre ou s'en élancer. La queue est pour ces animaux une cinquième main.

Dans les kanguroos, les potoroos et les gerboises, on peut dire au contraire qu'elle devient une troisième jambe dont l'animal se sert à la fois pour s'appuyer lorsqu'il s'arrête et pour s'élancer

lorsqu'il saute. Ce membre est d'une longueur et d'une grosseur qu'on ne rencontre que chez ces animaux : lorsqu'ils se défendent, ils peuvent, en s'y appuyant, disposer d'un de leurs pieds pour frapper l'ennemi qui les attaque.

Les crocodiles, les lézards, les poissons, ont également la queue très développée et très puissante.

Par opposition et sans qu'on puisse s'expliquer pourquoi, on voit la queue se réduire à presque rien chez des animaux énormes tels que l'éléphant et chez des animaux très petits comme le hamster, le cochon d'Inde. Chez le rat, elle s'amincit, s'allonge démesurément, se couvre d'écailles et traîne presque inerte, tandis que chez l'écureuil elle se change en un panache à longs poils animé de mouvements continuels. Parmi les singes on trouve les mêmes différences, les uns n'ayant point de queue, les autres l'ayant courte et inerte et d'autres, prenante. Dans le castor, la queue s'élargit, s'épaissit, se couvre d'écailles et devient une sorte de pelle, de battoir, dont l'animal se sert pour maçonner ses constructions. Enfin dans les phoques et dans les cétacés elle se confond avec les rudiments des pieds pour former une nageoire caudale.

Chez les oiseaux, les plumes seules font différer la forme, le développement et les dispositions de la queue, qui affecte tour à tour la forme d'une pointe, d'une fourche, d'un croissant, d'un panache recourbé, d'une lyre, et qui, chez certains gallinacés comme le paon et le dindon, s'épanouit en roue à la volonté de l'animal. Dans les autres oiseaux ces mouvements de la queue n'ont rien de particulièrement expressif et marquent seulement l'activité.

C'est seulement chez les grands carnassiers et chez quelques ruminants que la queue, par ses mouvements, joue un certain rôle dans la physionomie animale. Nous connaissons tous la variété des mouvements de la queue des chiens ; le chat, dans les ondulations molles ou dans la raideur de la sienne, exprime aussi très vivement ses flatteries ou sa colère. Lorsqu'un lion, un taureau, bat ses flancs de sa queue, ce fouettement, cette torsion, traduisent en signes aussi évidents qu'énergiques le tourment et le désordre qui bouleversent les sens de l'animal. Au

contraire, chez les animaux à queue flottante et panachée comme le cheval et les oiseaux, le redressement de la queue est souvent un signe de fierté ou de joie.

L'abaissement de la queue, surtout lorsque l'animal la serre entre ses jambes, comme fait le chien ou le loup, exprime la crainte, la soumission, la douleur; enfin, comme tous les mouvements de contraction, un sentiment dépressif.

Mouvements du corps. — Les mouvements des animaux, par suite de la position de leur corps, se font dans le sens longitudinal, tandis que ceux de l'homme se font transversalement, sur l'axe perpendiculaire de la colonne vertébrale pris pour pivot. Cette disposition ne diminue pas moins l'expression des mouvements que celle du corps considéré en lui-même : au lieu de pivoter autour d'une verticale, comme l'homme, l'animal ne peut que serpenter autour d'une ligne horizontale rapprochée de terre, de sorte qu'il paraît toujours plus ou moins ramper. Les parties de son corps défilent, pourrait-on dire, successivement: l'homme, à chaque pas qu'il fait, s'avance tout entier. L'homme s'avance « en bataille » ; la bête marche « en colonne ».

Mouvements des membres. — Engagés en partie dans la masse du corps, réduits à se mouvoir à peu près dans un seul plan vertical, les membres des animaux ne font guère que s'allonger ou se rétracter.

Chez les singes et les félins, où le bras peut tourner et s'écarter du corps, l'expression de ce membre reste encore assez variée, d'autant que les singes ont des mains, et les félins, des doigts séparés. Quelques rongeurs se servent aussi de leurs pattes de devant avec beaucoup d'adresse. Mais chez tous les autres quadrupèdes les quatre membres ne sont que des jambes et ne servent qu'à la marche.

Chez les oiseaux le bras n'existe plus. Dans les espèces supérieures comme les rapaces et les grimpeurs, les pieds deviennent de véritables mains dont l'oiseau se sert pour maintenir ou pour diviser sa proie ou sa nourriture et même, comme les perroquets, pour la porter à son bec.

Marche. — Aucun des animaux n'a de talon: aucun, par conséquent, ne peut marcher comme nous en appuyant à terre, et à angle

droit avec la ligne de la jambe, la totalité de la masse du pied. Il y en a qui sautent sur leurs pieds de derrière, mais aucun ne marche sur deux pieds, car les oiseaux ne marchent que sur leurs doigts, et le reste du pied est ce qui forme pour eux la jambe. D'un autre côté, tous les animaux quadrupèdes, y compris les singes, par cela même qu'ils marchent à quatre pattes, marchent sur leurs mains ; on peut donc dire que l'homme est seul bimane et bipède, à l'exclusion de tous les animaux.

Vol, natation et reptation. — Chaque classe d'animaux semble organisée exclusivement pour marcher, ramper ou nager. Par des causes qu'il sera probablement toujours impossible de découvrir, on voit des mammifères plongeurs et nageurs, d'autres qui vivent complètement dans l'eau. La chauve-souris vole comme un oiseau ; le polatouche se soutient en l'air avec des membranes étendues ; l'autruche, le pingouin, ne volent pas ; d'autres oiseaux vivent sur l'eau et passent une partie de leur vie à plonger ; deux reptiles, le dragon et la grenouille volante de Bornéo, sont pourvus comme le polatouche de membranes qui leur permettent de se soutenir aussi quelques instants en l'air ; parmi les poissons, on voit l'anguille sortir des rivières et faire à travers les prés des voyages de plusieurs jours ; le brochet, quand on dessèche un étang, se terre dans la vase et y reste des mois entiers ; l'anabas, poisson épineux, grimpe sur les arbres, et enfin les poissons volants s'élancent de la mer et volent si bien qu'on en voit parfois venir tomber sur le pont des bâtiments.

Tous ces genres de locomotion, habituels ou exceptionnels pour chaque espèce, sont en rapport avec les conditions de leur vie ; seulement, quand on voit les singulières usurpations dont nous venons de parler, on se confirme dans cette vérité, plusieurs fois rappelée par nous, que le régime, beaucoup plus que les caractères de classe, donne le caractère à la physionomie de l'animal.

D'une manière plus générale on peut dire, quand on considère les divers modes de locomotion des animaux, que l'expression de leurs mouvements est à peu près en rapport direct avec leur plus ou moins d'indépendance de la pesanteur : plus l'animal se

détache facilement de la surface de la terre, plus sa physionomie est nette et vivement marquée : plus il s'abaisse, se traîne, plus son aspect s'avilit. C'est ainsi que le reptile, que le ver, par cela seul qu'il rampe, nous inspire de l'horreur ou du dégoût : il y a dans cette humiliation matérielle un symbolisme qui fait naître en nous une idée répulsive.

Tête. — La tête est pour certains animaux le seul instrument de préhension et de préparation de la nourriture : tel est le cas pour tous les herbivores. Elle arrache l'herbe ou la feuille et les broie. De là des dents larges, des mâchoires plus développées pour les supporter et pour broyer les végétaux. Il faut que l'animal ait un cou assez long pour abaisser sa tête au niveau du sol, sans quoi il ne pourrait brouter : tous les herbivores qui broutent à terre ont donc le cou long ; la girafe, qui mange les hautes feuilles des arbres, l'a d'une hauteur démesurée. Mais l'éléphant, pour porter des défenses et s'en servir, avait besoin d'une tête énorme ; l'élan, à raison de la grandeur excessive de son bois, se trouve dans le même cas. Or, à mesure que la tête grossit, le cou se raccourcit, sans quoi il ne pourrait la supporter. La nature a résolu la difficulté : l'éléphant a une trompe qui lui permet de cueillir sa nourriture à distance pour la porter à sa bouche ; l'élan s'agenouille pour brouter.

Au contraire, chez les carnassiers, les insectivores et les frugivores, la tête est plus petite, le cou, plus court. Elle n'est plus d'ailleurs le seul instrument de la nutrition : les pattes servent à saisir, à retenir, à diviser, la proie ou le fruit.

La tête, dans tous les animaux, s'articule en long avec le cou. Elle se présente donc horizontalement ou à peu près, et à moins que l'animal ne soit assis ou accroupi, on en voit surtout le sommet, c'est-à-dire, comme des autres parties du corps de l'animal, les parties les moins expressives, et les traits paraissent sous un plan incliné au lieu d'être vus dans un plan vertical comme chez l'homme. Aussi chez les singes, qui se tiennent souvent assis, présentant la face perpendiculairement, l'expression est beaucoup plus vive que dans les autres animaux, d'autant que dans cette situation on voit le dessous de leur corps. Le même effet avantageux se produit lorsque tout autre animal de petite

taille, un chien, un chat, lève la tête pour nous regarder : ses traits se raccourcissent, et l'ensemble en devient plus expressif. Un animal qui se redresse ressemble à l'homme.

Par suite du même système longitudinal et horizontal qui préside à toute sa construction, l'animal a la tête développée en longueur; ses mâchoires et ses fosses nasales forment une masse généralement conique qui excède de beaucoup celle du crâne ; le crâne lui-même est empâté à sa base dans les muscles du cou.

Aucun animal n'a de menton : il semble que cet os soit remplacé par l'os intermaxillaire, qui ne se retrouve pas dans la mâchoire de l'homme, formée d'un seul os.

La prédominance de la face et l'inclinaison des parties postérieures de la tête ont pour effet de diminuer l'angle facial : cette disposition, qui dans l'homme indique l'abaissement de l'intelligence, produit le même effet dans la physionomie de l'animal. Les singes, les félins, certaines races de chiens, l'éléphant, qui ont l'angle facial relativement ouvert, ont un air plus intelligent que les animaux à face plus fuyante.

Dans la plupart des oiseaux le plumage de la tête dissimule un peu l'aplatissement du crâne, sans quoi tous auraient l'air aussi stupide que l'autruche ou que le dindon. Le bec est composé d'une matière rigide ; point de joues ; les plumes couvrent le haut et le tour de la face ; la rondeur des yeux, leur écartement et leur position latérale, n'y laissent aucun regard : la tête n'a donc pour tous moyens d'expression que ses mouvements très variés, et l'ouverture du bec.

Dans les reptiles, la tête s'aplatit encore davantage, le cerveau se réduit, les paupières fonctionnent à peine et arrivent à disparaître chez les serpents, et la face, excepté chez les batraciens, est cuirassée d'une enveloppe écailleuse qui en rend toutes les parties rigides.

A mesure enfin qu'on descend les degrés de l'échelle animale, le volume relatif de la tête diminue ; il ne se relève que chez certains insectes supérieurs tels que les fourmis, les abeilles, et encore les yeux en forment-ils la plus grande partie, puisque les articulés n'ont pas de cerveau central. D'ailleurs chez ces petits êtres

la tête n'a plus d'expression propre, elle n'en produit que par ses mouvements.

Par une notion innée qui est en nous, nous sommes habitués à regarder comme plus intelligents les hommes qui ont une grosse tête ; nous étendons cette notion aux animaux, croyant avec raison que ce qui est vrai de nous-mêmes doit être vrai de tous : leur tête nous semble donc plus expressive à proportion qu'elle est plus grosse. Mais nous n'appliquons pas ce principe aveuglément : nous distinguons parmi les animaux comme parmi les hommes ; l'éléphant et l'hippopotame ont tous deux la tête énorme, mais le premier nous paraît intelligent, parce que c'est son front et son cerveau qui fournissent la plus grande partie de la masse ; le second a l'air monstrueusement stupide, parce que tout le développement de sa tête est dans le mufle.

Le véritable siège de l'expression de la tête est donc pour nous dans l'indice extérieur du cerveau, parce que nous savons que cette partie est aussi le siège de l'intelligence. Parmi les mammifères, les édentés, les carnassiers vermiformes, les petits rongeurs, ont l'air moins intelligent que les autres ; il en est de même de la girafe, dont la tête est si petite. C'est l'extraordinaire disproportion de sa tête avec son corps qui donne un air si bête à l'autruche. Le peu d'expression de la tête des oiseaux ne tient pas moins à la petitesse de cette partie qu'aux détails de sa construction, et cela est si vrai que, chez les rapaces, qui ont la tête plus forte, l'expression augmente. Il en est de même des perroquets, qui d'ailleurs ont un cerveau exceptionnel comme circonvolutions, et sont très affectueux et très intelligents.

Nez. — Sauf un singe, le nasique, qui porte une saillie cartilagineuse plus semblable à la moitié supérieure d'un bec qu'à un nez, aucun animal n'a de nez saillant. Ce trait reste empâté chez la plupart des animaux ; il ne prend un peu de mouvement que dans les naseaux du cheval, de l'âne, du zèbre. Par une singulière dérogation à ce principe, le nez acquiert tout à coup, dans le tapir et surtout dans l'éléphant, un développement énorme, jusqu'à devenir un véritable membre dont l'animal se sert pour prendre sa nourriture, pour écarter des obstacles, pour combattre.

Yeux. — Dans l'homme les deux yeux sont séparés par une distance égale à leur longueur, et ils sont sur le même plan. Chez les singes, ils sont beaucoup plus rapprochés ; ils sont plus écartés chez les carnassiers, encore plus chez les pachydermes et les ruminants, et davantage encore chez les rongeurs.

Chez tous, sauf quelques singes, ils sont plus ou moins inclinés.

Dans les rongeurs ils sont presque latéraux, disposition qui s'accentue encore chez les oiseaux, les reptiles et les poissons.

Plus les yeux sont écartés et obliques, moins ils ont d'expression.

L'œil est saillant dans certains vertébrés et chez tous les reptiles ; jamais chez les oiseaux ni les poissons.

Il est très développé dans les animaux nocturnes comme les félins et les oiseaux rapaces nocturnes, et il diminue chez d'autres jusqu'à disparaître dans l'axolotl, qui vit dans des grottes obscures.

L'oreille. — L'oreille est extrêmement variable en grandeur : celle de l'éléphant est la plus développée. Les chauves-souris l'ont proportionnellement presque aussi grande. Elle disparaît chez les carnassiers amphibies, phoques, morses, etc., sauf les otaries, et chez les cétacés. Sa saillie, ses profils aigus, ses mouvements, contribuent beaucoup à animer la physionomie de l'animal, parce qu'ils annoncent très fidèlement les impressions de l'ouïe.

Expression de la tête. — Toutes ces observations font voir comment et par quelles raisons la tête de l'animal et les traits qui la composent ne peuvent avoir une expression comparable à celle de la tête humaine, et cela par le seul fait de sa construction et de ses proportions. Nous ne pouvons y retrouver aucun des effets qui, dans la figure humaine, résultent des mouvements de chaque trait et de leur combinaison avec ceux des autres traits. Ici la face est presque pétrifiée, les lèvres ne sont plus qu'un museau, le nez n'a pas de mobilité, le front et les sourcils peuvent à peine se contracter, et les joues n'existent pas. Et puis, comme nous l'avons remarqué plus haut, les traits sont beaucoup moins rapprochés que ceux de l'homme.

Les singes et les félins, par la mobilité de leur front et de leur

bouche, ont certains signes d'expression détaillés : chez tous les autres animaux, la face ne nous donne que des effets généraux d'ensemble à peu près fixes d'ailleurs, car les changements d'expression n'y seraient probablement pas appréciables pour nous si les mouvements du corps entier n'étaient là pour les faire comprendre en les amplifiant.

Sens. — Dans l'homme, les appareils de la vue, de l'odorat et du goût, se trouvent placés les uns au-dessus des autres, sur un même plan vertical : chez les animaux au contraire ils sont placés les uns en arrière des autres, et à peu près à la même hauteur ; les oreilles, situées au dernier rang, sont les plus élevées. Nous retrouvons donc ici encore cette disposition longitudinale qui domine dans toute la construction des animaux et qui semble indiquer clairement que leurs fonctions sont subordonnées et ne doivent agir que tour à tour, tandis que l'homme, où elles sont étagées verticalement sur un seul et même front, peut les exercer toutes à la fois.

Le nez a son poste à la pointe extrême du corps, comme une sentinelle avancée qui éclaire la route en saisissant au vol les moindres indices que l'air peut apporter à l'odorat, faculté maîtresse de l'intelligence de l'animal. Le siège de l'ouïe est au sommet de la tête, sur une partie dominante et dégagée, où, à la différence de ce qui a lieu dans l'homme, l'air peut frapper directement sans avoir été amorti par le front et les joues ; la plupart du temps l'oreille est pourvue d'un pavillon extérieur qui se tourne en tous sens pour recueillir le son. Ses mouvements, dans certaines espèces, donnent beaucoup de vivacité à l'expression de la tête.

Le tact s'exerce par les mains, pour les singes ; par les pattes et les moustaches, pour les félins ; par la trompe, pour l'éléphant et le tapir ; par le museau, pour les autres quadrupèdes ; par les palpes, pour les articulés supérieurs. Il n'existe presque pas chez les oiseaux, les reptiles et les poissons. On peut le considérer comme existant à peine, d'ailleurs, sur la surface du corps de tous les animaux en général.

Ce sens, par son plus ou moins de développement, marque assez exactement les degrés de l'intelligence des animaux, et il

est d'autant plus délicat que les pattes sont d'une organisation plus déliée : les singes l'ont très fin, les félins beaucoup moins, les rongeurs moins encore, et dès que les pieds sont ungulés, il disparaît de cette partie.

Voix. — La voix des animaux est très variable en tonalité et en étendue. Il ne semble pas qu'il y ait de rapport entre la grandeur ou la force de l'animal et l'intensité de sa voix, puisque l'âne, le singe prêcheur, l'ont plus puissante que le lion, et que de tout petits oiseaux comme le rossignol ou le serin sont doués d'une voix éclatante.

La plupart des animaux terrestres ont un cri ; quelques-uns possèdent, comme le chien, le chat, les ruminants et les pachydermes, une voix articulée dont les modulations s'accordent, d'une manière plus ou moins sensible pour nous, avec un sentiment qu'ils cherchent à exprimer. On peut donc dire qu'ils ont sous ce rapport une voix expressive, ce que nous sommes à même de sentir lorsque nous entendons les gémissements de douleur ou les cris de joie d'un chien, par exemple.

En dehors de ces expressions si approchantes des nôtres, et qui sont particulières aux espèces domestiques, le cri des animaux ne va guère à plus qu'à nous remplir d'un vague sentiment de mélancolie, d'attendrissement, de crainte. Il a, surtout dans les grandes espèces, quelque chose de solennel ; il semble nous raconter dans un langage inconnu je ne sais quels mystères dont il aurait le secret. Le chant de certains oiseaux produit également sur l'âme l'impression la plus profonde ; qui n'a rêvé d'amour en entendant de sa fenêtre, par un soir d'été, à la lumière argentée de la lune, chanter le rossignol ? Il y a certainement là un de ces rapports qui, par des communications inconnues, relient entre eux tous les êtres vivants dans le sentiment de l'unité de la nature.

Expression animale. — Pour avoir une juste idée de l'expression d'un animal, il ne faut pas demander à cette expression autre chose que ce qu'elle peut donner, et encore moins y chercher la peinture de sentiments humains. L'animal ne représente pas l'homme, il se présente lui-même, et ce n'est pas par leur ressemblance plus ou moins éloignée avec les nôtres, mais par

leur nature propre, que nous devons juger des sentiments qu'il exprime ou des actes qu'il exécute. Il pense, il sent, il veut, en animal qu'il est, animal pour son propre compte et non pas pour le compte des savants ou des penseurs qui voudraient dénaturer sa physionomie afin de l'étudier plus à leur aise.

C'est pour n'avoir pas pris garde à cela que tant de physionomistes ont cru pouvoir assimiler l'expression animale à l'expression humaine : ils n'ont fait que confondre deux choses qui ont sans doute des points communs, mais qui se distinguent tout juste autant que l'animal diffère de l'homme.

En effet, ainsi qu'on a pu le voir par la description des parties des animaux, il n'en est pas une qui ne soit, comme moyen d'expression, inférieure à la partie correspondante du corps de l'homme, et cela seul suffirait déjà : mais l'infériorité des moyens n'est rien en comparaison de celle des choses à exprimer, car si l'animal a comme nous un sentiment, une intelligence et une volonté, il est très au-dessous de nous dans chacune de ces facultés.

Il ne faut pas oublier d'ailleurs que si, dans les espèces voisines de l'homme, nous pouvons retrouver, sous une forme altérée, un certain nombre d'expressions humaines, il n'en est pas de même à mesure qu'on descend l'échelle animale. Le vrai, c'est qu'au delà de quelques quadrumanes et félins, la physionomie de l'homme n'a pas l'ombre de rapport avec celle de la brute.

Enfin cette infériorité dans les moyens d'exprimer des idées et des sentiments inférieurs aux nôtres s'abaisse encore lorsque l'on compare le champ d'action de la vie humaine avec celui de la vie animale : celui-ci est un cercle rigoureusement limité à la conservation et à la propagation de la vie et de l'espèce : l'autre est une sphère qui a pour centre une conscience libre, et pour rayon la distance où peut atteindre une idée.

On pourra donc retrouver dans la physionomie de l'animal la faible part de sentiment et d'intelligence qui lui est départie comme à nous pour les besoins de la vie et de la race, on n'y trouvera rien de plus dans cet ordre de facultés. Et si l'on s'arrête là pour étudier ses expressions, on les trouvera aussi limitées, aussi réduites, que l'est sa vie en comparaison de la nôtre.

Si la face de quelques singes ou de quelques félins peut grimacer parfois sous l'influence de la crainte ou de la colère, tous les autres animaux n'ont qu'un masque immobile où reste éternellement figée une seule et même expression, menaçante chez les animaux féroces, morne chez les bêtes innocentes, épouvantable chez les monstres comme l'hippopotame ou le rhinocéros, terrifiante chez la pieuvre ou le serpent.

C'est qu'en effet si l'animal, comparé à l'homme, a une vie de relation complète, il ne l'a que pour lui-même, pour lui seul, et sans pouvoir, faute d'un langage articulé, exprimer autrement que par des signes vagues les idées plus vagues encore qu'il se fait peut-être des choses. Cette seule condition, aggravée par la faiblesse de son intelligence, l'isole au milieu de la nature comme une espèce de sourd-muet réduit, pour toute communication avec les êtres qui l'entourent, à quelques gestes et à quelques cris.

D'ailleurs, sous le rapport des qualités affectives, la nature a dû placer les animaux dans des conditions moins favorables, sous une discipline plus absolue et plus sévère, que l'espèce humaine, puisque les uns, armés et sans pitié, sont destinés à dévorer les autres, qui n'ont pour se défendre ni force ni courage. L'animal ne connaît donc pas la sympathie, car sa vie n'est faite que d'égoïsme pour lui-même et d'indifférence, de crainte ou d'hostilité, à l'égard de toutes les espèces, souvent même de la sienne propre. Quant à la moralité, elle n'a pas lieu pour lui, car il n'a pas le libre arbitre, et il n'est pas un seul de ses actes qui ne soit absolument innocent, n'étant que l'exécution pure, simple et irrésistible, d'un ordre de la nature.

Quoique plusieurs espèces d'animaux vivent par paires, par familles, en troupe ou en société, ils ignorent les liens de la parenté, et par conséquent sont étrangers à tous les sentiments qui naissent, parmi les hommes, des liens du sang. Occupés sans relâche à la satisfaction de leurs besoins, ils ne connaissent pas davantage l'amitié, le devoir, qui chez les hommes donnent naissance à tant de relations sympathiques.

Si, à des époques fixes, la loi de la reproduction pousse le mâle contre la femelle, c'est une espèce de fureur qui l'anime, et à

peine l'union accomplie et les petits élevés, la plupart du temps le couple se sépare aussitôt pour ne plus se reconnaître : l'amour n'existe donc pas pour eux, et voilà rayé de leur vie un sentiment qui, dans celle de l'homme, représente tout un monde d'affections et d'idées.

Enfin, pour réduire à leur mesure véritable l'intelligence et la sensibilité de l'animal, on peut dire qu'il a des besoins et point de désirs, des jouissances et point de joies, des souffrances et point de peines, des conceptions isolées et point d'idées générales. Chez lui le sentiment et l'intelligence ne se réveillent vraiment que dans les instants rapides qu'il occupe à poursuivre sa proie ou à récolter sa nourriture : son repas achevé et dès que sa digestion commence, son âme inutile s'engourdit, sa pensée sans objet et son imagination vide flottent dans un demi-sommeil ; jusqu'à ce que la faim lui revienne, il n'a plus rien à faire dans la vie, et il rêve.

Voilà, si on veut à toute force le juger par comparaison avec nous, ce que représente réellement l'animal dans l'ordre intellectuel. Et pourtant il est là, ce me semble, plus beau parce qu'il est à sa place, tel que la nature l'a fait et dans le rôle qu'elle lui a départi. Pour être moins libre et moins étendu que l'intelligence humaine, l'instinct infaillible qui le gouverne n'en est pas moins une part de l'âme de la nature ; il laisse encore à l'expression de sa physionomie assez de simplicité, de puissance et d'originalité, pour rendre l'animal vrai cent fois plus intéressant que ces faux animaux qu'on empaille de littérature ou de biologie transcendante afin d'en faire des sophismes ou des fables.

La plus grande part de l'expression de l'animal se rapportera donc à ses instincts, puisque c'est avant tout les instincts qui la déterminent. Nous trouverons là des signes plus simples, plus précis, que ceux de l'intelligence, la plupart se rapportant à un seul objet. Là, dans cet ordre de mouvements presque mécaniques, se marquera le caractère propre de l'animal pris par opposition à l'homme, et de chaque espèce d'animaux dans ses instincts particuliers.

A côté de cet ordre d'expression nous verrons fonctionner d'autres signes, ceux-là spéciaux à l'intelligence, au sentiment, à la

volonté, dans lesquels nous retrouverons, cela n'est pas douteux, plus d'une analogie avec les mouvements sensitifs, intellectuels ou volontaires, de l'homme.

Mais dans les mouvements instinctifs comme dans les autres, nous devrons d'ailleurs toujours retrouver les propriétés psychologiques des signes d'expression dont nous avons démontré, à ce qu'il nous semble, l'unité chez tous les êtres, à quelque catégorie qu'ils appartiennent.

L'animal ayant, comme nous l'avons rappelé, des besoins, des souffrances, des jouissances, et des conceptions qui, bien qu'isolées, se rapportent au sentiment, à l'intelligence et à la volonté, nous retrouverons chez lui tous les signes qui se rapportent à ses idées ou à ses affections. Nous reconnaissons sans nous y méprendre la douleur ou la jouissance chez l'animal : nous voyons tous les jours les animaux domestiques exprimer ce qu'ils éprouvent, exercer leur volonté dans cent actions différentes. Dans tout cet ordre de facultés qui leur est commun avec nous, ils éprouvent et expriment des sentiments souvent très énergiques tels que la crainte, la colère, la jalousie, et même la vengeance. La flatterie, la câlinerie, ne sont pas étrangers à certains chiens intelligents, et le dévouement à leur maître est porté par quelques-uns jusqu'à les faire mourir de douleur pour l'avoir perdu, ainsi qu'on en a vu plus d'un exemple.

En présence de ces faits et de bien d'autres dont nous sommes témoins tous les jours, surtout de la part des chiens, il faut beaucoup de fermeté pour ne pas se laisser aller à reconnaître à cette race d'animaux une intelligence et une affection presque égales à celles de l'homme. Cependant, si on écartait d'abord les traits d'intelligence apparente qui ne sont que des miracles d'odorat, et qu'ensuite on rétablît à sa juste valeur le mobile de l'affection des chiens pour leurs maîtres, on verrait que cette affection n'est pas d'autre nature et n'a pas beaucoup plus de désintéressement que celle que tout autre animal porte à qui le nourrit et le soigne : or tous les animaux, même les bêtes féroces qu'on tient en cage, affectionnent leur gardien. D'un autre côté il est de fait que le chien le plus dévoué changera plus ou moins facilement de maître pourvu qu'on le nourrisse et qu'on le traite bien.

Il n'en reste pas moins que le chien est de beaucoup le plus intelligent et le plus affectueux des animaux, non seulement parce qu'il est naturellement mieux doué que les autres, non seulement parce que plusieurs siècles de société avec l'homme ont fixé dans sa race des qualités que l'hérédité développe et perfectionne sans relâche, mais parce que, grâce à sa taille peu encombrante, il peut vivre constamment à côté de l'homme, d'où vient qu'on s'attache davantage à lui, qu'on le soigne mieux, qu'on ne perd rien de ce qu'il fait de touchant ou d'intéressant pour nous. Mais il est incontestable que certains chats, certains perroquets même, donnent des marques très vives d'intelligence et d'affection et que des animaux d'autres espèces peuvent s'apprivoiser aussi bien. Le cheval de l'Arabe, par exemple, est assez célèbre pour son dévouement. Enfin, parmi les animaux sauvages ou domestiques, il suffit de citer l'éléphant, le castor, le renard, le loup.

Ce qu'il y a de plus inexplicable sous ce rapport dans la nature, c'est l'intelligence merveilleuse des araignées et des insectes, quand des races beaucoup plus élevées dans l'échelle leur sont si inférieures. On croirait d'abord apercevoir là une indication qui montre qu'en tout cas les animaux vivant en société sont supérieurs à ceux qui vivent isolément, mais il n'en est rien, puisque l'araignée, par exemple, vit toute seule. Peut-être expliquerait-on ce privilège accordé à de si petits animaux en alléguant qu'ils n'ont que des instincts collectifs : mais il faut convenir que plusieurs faits incontestables ont montré qu'ils savent pourvoir à l'imprévu et changer leur mode de travail si cela devient nécessaire ; et, d'un autre côté, si on ne leur accorde qu'un instinct presque mécanique, il en faudra dire autant des castors, des écureuils, des moineaux, de tous les animaux les plus élevés, et ce serait peut-être aller bien loin.

Quoi qu'il en soit, les animaux, dans tout ce qu'ils ont de commun avec nous, ont des signes d'expression par le regard, la voix et les mouvements. Le regard, sauf dans le chien et quelques grands carnassiers, n'a presque aucune expression. Leur voix articule des sons, ils crient, ils gémissent, ils grognent. Leurs mouvements ressemblent aux nôtres à proportion que la partie qui les exécute ressemble à la partie analogue de l'homme, mais

l'effet et le caractère de ces signes sont toujours profondément dénaturés par la différence si grande de leurs formes avec les nôtres, et pour les bien juger il faut considérer les animaux en eux-mêmes et non dans la vaine et fugitive ressemblance que leur figure et leurs actions peuvent avoir avec les nôtres.

En terminant, rappelons une différence qui à elle seule met l'animal, dans l'ordre de la sensibilité, à une grande distance en arrière et au-dessous de l'homme : c'est qu'il ne connaît ni le rire ni les larmes, et que par conséquent tous les sentiments, toutes les idées, qui nous font rire ou pleurer, n'existent pas pour lui.

Prenez un homme, mettez-le à quatre pattes, aplatissez et raccourcissez ses bras et ses cuisses, et engagez-les sous la peau de manière à ce qu'ils ne puissent s'écarter du corps ; transformez ses mains en pattes ; couvrez son corps de poils qui en effacent les contours ; diminuez son cerveau ; emboîtez sa figure dans une espèce de cornet rigide ; ôtez de ses yeux le regard ; enfin arrachez-lui la parole, et cherchez ce qui reste de la physionomie humaine.

Et cependant il reste à l'être ainsi réduit toutes nos actions expressives ; il a comme nous des mouvements épisodiques liés aux actes de sa volonté, de son intelligence et de ses affections ; son corps peut trembler, son cœur palpiter, comme les nôtres ; comme nous il jouit, il souffre, il veut, il aime, il hait, il craint, il menace ; en famille, en troupe, en société, il participe aux sentiments collectifs de l'association ; les actions du milieu individuel, social et naturel, le modifient comme nous : il a son tempérament, sa santé, son caractère ; comme nous il hérite des qualités de ses parents, et comme nous enfin la nature le modèle à sa propre image dans les climats où il vit.

Que lui manque-t-il donc ? Rendez-lui ses pieds, et il se tiendra debout ; ses mains, et il aura le geste ; son cerveau, et il pensera ; son visage, et il pourra sourire ; ses yeux, et il pourra pleurer ; la parole enfin, et ce sera l'homme.

Nous n'irons pas plus loin dans cette comparaison qu'il nous fallait faire entre l'homme et l'animal : nous espérons avoir assez marqué leur différence.

CARACTÈRES EXPRESSIFS DES VERTÉBRÉS SUPÉRIEURS

La zoologie a classé, principalement au point de vue de leur organisation intérieure, les innombrables espèces qui forment le règne animal : dans cette classification, physiologique avant tout, les caractères extérieurs n'ont qu'une importance relative. Mais, ainsi que nous l'avons remarqué à propos des types, les catégories de la zoologie ne cadrent pas exactement avec celles de la physionomie, et nous avons relevé les ressemblances de forme qui rapprochent, par exemple : les cynocéphales et les mandrills, des lions ; les makis, des chats ; les carnassiers insectivores, des rongeurs ; ceux-ci, des marsupiaux. Nous avons en même temps fait observer que la physionomie d'un animal se détermine beaucoup plus par son régime et sa manière de vivre que par ses caractères d'organisation.

Le régime, qui est déterminé par la distinction naturelle entre la proie vivante et la pâture végétale, divise naturellement aussi les animaux en deux catégories de fait bien tranchées, les carnassiers et les herbivores. Ceux de la première se distinguent en général par une plus grande force sous un moindre volume, tandis qu'en général aussi les herbivores ont beaucoup moins de force à volume égal. Il faut cependant corriger tout d'abord cette formule dans ce qu'elle aurait de trop absolu, et remarquer que la force, chez les carnassiers, est organisée pour l'attaque, et que chez les animaux destinés à leur servir de proie, elle l'est surtout pour la fuite.

Il résulte de là que les membres antérieurs des carnassiers, surtout chez les félins, sont les plus forts, les plus souples, tandis que les muscles des membres postérieurs prennent une très grande puissance chez les animaux qu'ils poursuivent. Voilà du premier coup la plupart des ruminants et tous les rongeurs rapprochés, sinon par la science, au moins par un sort commun, et fuyant, grâce à l'analogie de leurs organes locomoteurs, les mêmes ennemis.

Ce n'est pas tout : les carnassiers sont armés de dents et de griffes aiguës, tandis que les herbivores sont désarmés, au moins

les plus petits, et quelques-unes des moyennes ou grandes espèces sont seulement défendues par leurs cornes ou leur ramure.

Parmi les carnassiers, les insectivores, destinés à vivre d'animaux extrêmement petits et hors d'état de leur résister, perdent tous les caractères de force et de grandeur propres aux bêtes de proie : leur corps se raffine, leurs membres s'affaiblissent, leur tête surtout s'effile jusqu'à former une espèce de tube.

D'autres carnassiers, destinés à poursuivre de petits rongeurs qui vivent sur terre ou des oiseaux faibles, s'allongent encore davantage, et prennent en souplesse ce qu'ils perdent en force. Obligé de se couler continuellement par les ouvertures des terriers ou les fentes des arbres et des murs, leur corps finit par ressembler à celui du serpent.

Les frugivores, qui n'ont affaire qu'à des produits végétaux faciles à saisir, prennent au contraire plus de liberté dans les formes et dans les mouvements, leurs membres antérieurs sont plus souples, leurs doigts, plus agiles. Tels sont les singes.

Ces observations préliminaires, que nous donnons à titre de vue générale, ne s'appliquent toutefois qu'aux mammifères et aux oiseaux : les reptiles et les poissons sont presque tous carnivores ou insectivores, et quant aux animaux des autres classes, la nature de leur régime ne paraît pas influer d'une manière sensible sur leurs formes, au moins d'après ce qu'on en peut savoir.

Mais s'il est vrai, comme nous nous sommes efforcé de le démontrer, que le véritable siège de l'expression animale soit dans les mouvements, les mouvements devront nous fournir les moyens de classer le plus exactement les animaux au point de vue de leur physionomie, puisque toute la vie de l'animal est là, et que la manière dont il se meut est le seul indice auquel nous puissions nous rapporter pour juger du sentiment qui l'anime.

Or il n'y a rien de plus varié et de plus particulier en même temps que la manière de se mouvoir des animaux : ils marchent, tantôt sur quatre pieds, tantôt sur deux ; quelques-uns font de leur queue une troisième jambe et sautent comme sur un trépied élastique ; ils courent, ils bondissent ; beaucoup grimpent, se ba-

lancent après leur queue enroulée, ou bien, étendant des parachutes, s'élancent d'un arbre à l'autre, tandis que le paresseux, pour regagner le sol, se laisse tomber. Il en est qui nagent, qui plongent, qui volent, d'autres qui rampent; enfin, répandus parmi des espèces fort éloignées les unes des autres, certains animaux creusent la terre et y cheminent à couvert dans des galeries.

C'est principalement dans ces actes de la vie de relation que nous allons considérer les principaux types des espèces animales. Ce n'est pas à dire pour cela que nous ne prendrons pas garde aux caractères attachés au régime de ces animaux; nous suivrons la classification organique toutes les fois qu'elle concordera avec un caractère physionomique dominant, mais nous nous attacherons de préférence au mouvement lorsque le caractère extérieur nous paraîtra primer au point de vue qui nous occupe.

Quand on songe au nombre et aux variétés des animaux, en étudier et en décrire la physionomie paraît d'abord une entreprise inexécutable: mais cette variété peut se ramener à un petit nombre de types d'expression. Ces types sont moins nombreux que ceux de la zoologie, la physionomie étant un caractère beaucoup plus général, beaucoup plus superficiel, que ceux de l'organisation. Ce n'est pas qu'elle ne reste presque constamment en rapport avec le caractère organique de l'espèce, mais cela n'arrive pas toujours, et c'est ainsi que la nomenclature physionomique ne peut pas, ainsi que nous l'avons remarqué tout à l'heure, cadrer avec celle de la zoologie.

Par la même raison que la physionomie est un caractère plus général et plus superficiel, elle comporte beaucoup moins de catégories dans le classement. La nature, dans la production des espèces, semble avoir en vue, tout en poussant à la multiplication des êtres vivants, de les diversifier le plus possible: mais, là comme dans tout ce qu'elle produit, elle a réduit les différences au strict nécessaire, de sorte que tous ces animaux si faciles à distinguer les uns des autres par leurs différences de détail sont encore plus faciles à grouper par caractères d'ensemble communs à plusieurs espèces. Nous procéderons donc comme on fait en zoologie, et pour nous faire une idée exacte et complète de la physionomie

animale, il nous suffira de l'observer, pour chaque groupe, dans l'espèce où elle est le mieux marquée.

MAMMIFERES.

Les arboricoles. — Ainsi que nous l'avons dit, la conformation des membres antérieurs est ce qui influe davantage sur la physionomie des animaux, parce que plus ces membres sont souples et articulés, plus leurs mouvements sont variés et se prêtent à des expressions diverses. Sous ce rapport, les grimpeurs, les arboricoles, et à leur tête les singes, sont au premier rang des animaux.

L'organisation et le mécanisme des bras, qui par eux-mêmes leur rendent possibles une quantité d'actions inexécutables pour toutes les autres espèces, ne donnent pas seulement à ces animaux une vie plus détaillée et plus animée dans ses mouvements; il semble qu'il y ait un rapport naturel entre l'habileté des bras et la forme de la tête, qui chez eux est en général mieux conformée, plus arrondie, que chez les autres animaux.

En général aussi leurs mains sont très mobiles, leurs doigts très divisés et assez indépendants, et leur tact est assez développé. Il fallait qu'il en fût ainsi, puisque si ces animaux grimpent aux arbres c'est pour y aller chercher leur nourriture, et s'il leur avait fallu s'y tenir sans relâche avec leurs quatre membres à la fois, ils n'auraient rien pu faire de leurs pattes de devant.

Nous réunissons dans ce groupe physionomique les animaux qui ont pour types le singe, la chauve-souris et l'écureuil. Déterminé à considérer principalement les animaux au point de vue de leur genre de vie et des mouvements qui en résultent, nous n'entrerons pas dans les détails particuliers qui peuvent caractériser telle ou telle espèce. Nous n'avons pas davantage l'intention de toucher aux analogies plus ou moins exactes qu'on a souvent plaisir à reconnaître ou à imaginer entre les expressions de l'homme et celles de certains animaux, surtout de ceux qui vivent en domesticité, tels que le chien, le chat et le singe : ce genre de considérations nous paraît convenir à un autre ordre de

travaux, et rentrer dans le cadre de ce que nous avons appelé nous-même ailleurs la zoologie morale.

Le singe. — Pour commencer tout de suite dans cette voie, nous n'offrirons ici, à propos du singe, rien qui soit de nature à surélever cet animal si fort au-dessus des autres, ainsi qu'on y travaille de nos jours avec tant d'ardeur. Malgré l'immense supériorité de taille et de force des grands singes anthropomorphes sur leurs congénères, le gorille, l'orang-outan, le siamang, ne paraissent pas plus intelligents, lorsqu'ils sont parvenus à l'âge adulte, que les autres singes. Ceux qu'on a pu observer dans les ménageries étaient toujours fort jeunes, et dans ces conditions présentaient des rapports effrayants avec l'expression et les mouvements de l'homme. A cet âge leur cerveau offre avec le cerveau humain des ressemblances qu'on ne trouverait dans aucun autre animal : mais c'est là un passage organique, un degré provisoire de développement; quand leur cerveau est arrivé à son entière croissance, les analogies ont disparu, emportant avec elles l'intelligence et la sensibilité du premier âge, et il ne reste qu'une brute, un monstre, dont la tête et le corps n'ont plus la moindre ressemblance avec nous si on veut bien le considérer sans parti pris : il suffit pour cela d'aller aux galeries de zoologie du Muséum et de regarder le gorille si admirablement préparé qui y est exposé au milieu de la salle des quadrumanes. Il paraît d'abord ressembler en effet à un homme lorsqu'on le considère de face, parce qu'étant plus haut, sa figure se voit en raccourci : mais qu'on se place de côté, et vue de profil, sa tête, engagée dans les épaules, est presque aussi longue que celle d'un cheval. Quant au crâne, il suffit de voir, dans les galeries d'anatomie comparée, la tête du squelette d'un animal de la même espèce : c'est une sorte de vertèbre monstrueuse, où toute la masse est brutalement pétrie et tourmentée pour accrocher des muscles et où la cavité du crâne se réduit à presque rien.

Quant au mandrill et aux autres cynocéphales, leur museau et le poil hérissé de leur tête les feraient plutôt ressembler au lion, si les boursouflures bleues de leur face ne leur donnaient le masque hideux qui les place tout à fait à part et ne leur laisse

vraiment aucune ressemblance qu'avec eux-mêmes. La brutalité stupide est l'expression dominante de ces bêtes; leur corps ramassé, leurs membres courts, indiquent la force et l'audace: on sent qu'ils sont toujours prêts à s'élancer pour ravager et détruire tout ce qu'ils pourront atteindre.

Aussi personne n'a-t-il jamais songé à assimiler ces singes à l'homme, bien qu'ils soient aux premiers rangs de leur ordre. Les macaques, malgré l'exiguïté de leur taille, justifieraient bien mieux des théories de ce genre, à ne considérer que leurs mouvements et surtout leur tête fine et expressive. En général même la plupart des petits singes ressemblent plus à l'homme que les grands. Cela tient d'abord à ce qu'ils n'ont pas le ventre énorme et les bras démesurés des singes anthropomorphes, ce qui rend leur corps moins différent du nôtre et leurs mouvements plus proportionnés avec ceux de l'homme; mais la principale raison est que l'extrême petitesse de leur tête nous ôte toute idée de comparaison avec la nôtre, et comme il en est de même pour le reste de leur corps, ils nous présentent de petites miniatures d'hommes, tandis que les grands singes nous épouvantent comme une parodie monstrueuse de la figure humaine.

Tous les petits singes, sapajous, tamarins, macaques, guenons, ouistitis, sont des animaux gracieux, agiles, très intelligents, et affectueux pour l'homme. Parmi ceux du continent américain, quelques-uns sont pourvus d'une queue prenante qui leur sert à s'accrocher aux arbres, et même à se balancer de façon à pouvoir atteindre plus facilement leur proie ou à s'élancer de branche en branche. Le maki s'en sert pour maintenir ses petits sur son dos.

Le saïmiri. — D'après Humboldt, qui les a étudiés avec beaucoup de soin, les saïmiris ou titis seraient les plus intelligents de tous les singes, et le volume proportionnel de leur cerveau les place au-dessus des plus grands singes. Les faits observés par Humboldt sont extraordinaires et dépassent tout ce qu'ont pu montrer les orangs-outans en domesticité: par exemple, ils reconnaissent un insecte dont on leur montre le portrait, même sur des gravures non enluminées, et quand on parle, ils suivent le discours avec une attention singulière et cherchent à toucher

les dents ou la langue de l'orateur comme pour saisir le secret de la parole ; ils sont d'une affection extrême pour leurs petits ; leur visage mobile exprime avec des nuances rapides la tristesse et la gaîté : enfin ils ont presque un sourire.

Ainsi voilà, sur l'autorité d'un des savants les plus illustres de notre âge, l'animal qui très probablement se rapproche le plus de l'homme, s'il est vrai que l'intelligence soit la mesure de l'élévation d'une espèce. Nous sommes loin du gorille et de l'orang-outan : si tant est que nous descendions des singes, notre ancêtre le plus authentique, jusqu'à preuve contraire, serait le saïmiri. Celui-là du moins est un singe aimable, intelligent et gracieux, et dans ces conditions, qui sait? on s'entendra peut-être un jour...

L'écureuil. — Quoique fort éloignés des singes dans la série organique, les écureuils s'en rapprochent beaucoup par la liberté des mouvements de leurs bras et par l'adresse avec laquelle ils se servent de leurs mains. Par leurs habitudes et leur aspect, ils diffèrent peu des petits singes et sont très intelligents aussi, car ils construisent avec un art admirable leurs nids, qui sont de véritables cabanes couvertes d'un toit.

Le polatouche. — On peut rapprocher de ces animaux les polatouches et les phalangers, qui ont à peu près les mêmes formes et les mêmes habitudes, mais sont de plus pourvus de replis membraneux qui, étendus entre le corps et les membres, deviennent pour ces animaux des parachutes à l'aide desquels ils peuvent s'élancer à de grandes distances d'une branche à une autre.

La chauve-souris. — La chauve-souris, qui est parfois frugivore aussi, est comme un perfectionnement du polatouche : des replis membraneux s'étendent entre ses doigts allongés, son sternum prend une saillie analogue à celle des oiseaux, elle devient presque oiseau elle-même, et le vol est son principal mouvement.

Nous pouvons donc ainsi former un groupe naturel d'animaux à formes élégantes et légères, vivant de fruits ou d'insectes, dont les membres antérieurs sont souples, les doigts libres et garnis d'une peau fine qui leur donne, à l'exclusion de tous les autres animaux, un tact très développé. Or ce sens est un des signes les

plus sûrs de l'intelligence, car il est rare hors de l'homme. Enfin il faut noter que le cerveau des singes est le seul qui possède, comme l'homme, trois lobes cérébraux à chaque hémisphère.

Quand on considère dans son ensemble le groupe que nous réunissons ici, on voit qu'il se compose d'animaux qui tous, on peut le dire, vivent entre ciel et terre : ils ne sont ni terrestres ni aériens, ils sont arboricoles. La végétation est leur milieu, ils se nourrissent de substance végétale ou d'insectes, ils se balancent dans l'air avec les branches des arbres, et leur station même ne ressemble ni à la station horizontale des quadrupèdes, ni à la station droite de l'homme ; elle est dirigée obliquement vers le ciel, parallèlement à la direction des rameaux. Leur existence est tellement liée aux végétaux sur lesquels ils vivent perchés nuit et jour, qu'ils semblent en faire partie, et former une classe d'êtres intermédiaires entre l'animal et la plante, fleurs animées voltigeant librement de branche en branche sans pouvoir jamais se détacher des arbres qui les nourrissent. Enfin, dans les singes à queue prenante, les polatouches, les phalangers volants, les sarigues, les chauves-souris, nous voyons s'accentuer par degrés ce mystérieux essor du mouvement et de la vie, comme si, parmi ces légers aventuriers toujours balancés au plus hautes cimes des arbres, quelques-uns plus hardis avaient fini par s'abandonner à l'attraction de l'espace et s'élancer dans les airs.

Les sauteurs. — Les kanguroos, les potoroos et les gerboises, peuvent être considérés, au point de vue des mouvements, comme formant une espèce de classe mixte entre les animaux voltigeurs que nous venons de décrire et ceux qui marchent en se servant également de leurs quatre membres. Ces sauteurs sont remarquables, non seulement par leur station particulière sur les pieds de derrière, mais aussi par l'usage qu'ils font de leur énorme queue pour s'appuyer au repos ou pour s'élancer dans leurs bonds, de sorte qu'on a pu justement dire que ce sont des tripèdes. Au reste, même quand ils broutent l'herbe, ils se servent à peine de leurs pattes de devant pour marcher, car elles sont trop courtes et trop grêles pour pouvoir les soutenir. Le train de derrière est si démesurément plus fort, qu'il fait équilibre au train de devant, et tandis que les cuisses repliées, la queue allongée,

restent immobiles à terre, la tête et le buste, projetés horizontalement en avant, se meuvent dans tous les sens et ne touchent pas le sol.

Le kanguroo. — Le kanguroo est le plus intéressant et le plus connu de ces singuliers animaux. Une de ses espèces atteint jusqu'à six pieds de haut. L'excessive longueur des jambes en opposition avec la petitesse et la brièveté des bras, la forme aiguë et allongée du museau et des oreilles, donnent à la figure du kanguroo une disposition en longueur qui, malgré l'originalité de cet aspect, a beaucoup d'élégance. D'ailleurs, comme il arrive pour toute chose bien accentuée dans sa physionomie et bien conformée pour sa fin, l'aspect du kanguroo satisfait à la raison : ces longues échasses, mues par les muscles énormes des cuisses, cette queue, qui se détend comme un ressort, sont appropriées à leur service ; si les bras paraissent d'abord bien petits, on ne tarde pas à reconnaître que, plus grands, ils ne feraient qu'alourdir l'avant du corps sans aider davantage à la marche, puisqu'ils n'y servent pas. Une autre raison se fait voir encore quand on considère que, le centre de gravité du kanguroo devant nécessairement être le plus en arrière possible, tout alourdissement des membres antérieurs l'aurait porté en avant, et l'animal serait tombé sur le nez à chaque saut.

Enfin, et indépendamment de cette analyse réfléchie, nous pouvons rappeler ici deux principes que nous avons souvent invoqués et dont le sentiment est toujours présent à l'esprit de l'homme lorsqu'il juge de l'expression d'un objet. Le premier principe, c'est celui de la compensation des masses : il nous fait comprendre comment, le train de derrière du kanguroo étant énorme, son train de devant devait nécessairement être réduit, car s'il en eût été autrement l'animal devenait gigantesque : or comme il devait être de taille moyenne, la nature a diminué d'un côté ce qu'elle augmentait de l'autre. Et par là se met en jeu le second principe, celui de la convenance, qui paraît lorsqu'un objet se montre clairement tel qu'il doit être.

La gerboise. — Bien que classée par la zoologie dans un autre ordre que les kanguroos, la gerboise est organisée et marche de même. Ses formes et son régime la rapprochent des rongeurs,

mais son mode de station et de marche lui donne, au point de vue de la physionomie, beaucoup plus de ressemblance avec le kanguroo.

Les lépusiens. — Nous ne finirons pas notre étude sur ce groupe singulier de mammifères sans noter une observation qui ne manque pas d'intérêt. L'énorme développement que nous voyons aux membres postérieurs de ces animaux n'est pas un fait isolé dans la nature ; nous le retrouverons dans le groupe de rongeurs nommés lépusiens, et qui se compose des lièvres, des lapins et des lagomys. Chez ces animaux les pattes de derrière sont repliées, mais presque aussi disproportionnées que chez le kanguroo, et la marche se compose d'une suite de sauts dans lesquels les deux pattes de derrière s'enlèvent et retombent en même temps. Les lépusiens forment donc réellement, au point de vue de la locomotion, un genre intermédiaire entre les mammifères qui sautent et ceux qui sont vraiment quadrupèdes.

Nous retrouverons parmi les oiseaux et parmi les insectes des types d'animaux montés sur des jambes d'une longueur extraordinaire, dont plusieurs se servent aussi pour sauter. Les idées de classification influent tellement sur nos conceptions, qu'on ne peut s'empêcher de voir là des espèces de déclassements, comme si ces animaux représentaient une dérogation à un certain principe de proportion des jambes ; mais au fond ces écarts apparents ne marquent que les degrés divers suivant lesquels les êtres vivants sont plus ou moins esclaves de la pesanteur. Entre ceux qui rampent et ceux qui volent, il y a ceux qui marchent, ceux qui sautent, ceux qui grimpent, ceux qui peuvent se suspendre ou s'élancer.

En y réfléchissant encore, nous voyons que certaines espèces semblent sortir de leur milieu naturel : le rat d'eau, la loutre, beaucoup d'oiseaux, de batraciens et d'insectes, sont des plongeurs ; les amphibies vivent dans l'eau, certains poissons en sortent pour voler en l'air ou ramper sur la terre ; enfin beaucoup d'espèces fouillent la terre ou vivent dans des terriers. Nous avons déjà indiqué ces faits à propos des divers genres de locomotion des animaux ; ce sont des faits, et pas plus que dans les différences de développement de certaines parties, il n'y faut voir des bizarreries de la nature, des infractions aux règles ima-

ginaires que nous nous ingérons de lui imposer ou de lui supposer. On peut reconnaître ici même, d'ailleurs, qu'il suffit de classer autrement certains faits pour les voir se rapprocher, puisqu'en considérant au point de vue de la physionomie des genres fort éloignés, nous les voyons aussitôt se réunir parce que des besoins analogues leur donnent des organes et des mouvements analogues.

En définitive c'est la convenance, la nécessité, qui détermine la forme et l'organisation de chacun des êtres de la nature : toutes les fois que quelque apparence nous déconcerte, nous n'avons qu'à nous rappeler cette vérité si simple. Sans doute notre intelligence a besoin de pratiquer des catégories et de généraliser des idées pour pouvoir se reconnaître au milieu de l'infinie variété des choses, mais quand il s'agit pour nous de les considérer en elles-mêmes, n'oublions pas que chacune a été faite avec autant de soin et d'indépendance que si elle devait être seule au monde.

Carnivores. — Un grand nombre d'êtres vivants sont condamnés à périr prématurément de mort violente pour entretenir l'existence et la reproduction de certains autres : le contingent affecté à ce besoin est régulièrement prélevé par les puissants sur les faibles. L'égorgement des uns par les autres est un phénomène de biologie universelle et rien de plus : il n'y a pas, à dire vrai, de bourreaux ni de victimes dans la création, il n'y a que des consommateurs et des aliments. La nécessité, qui est la règle de la nature, en est aussi le droit : les carnivores sont donc, on peut le dire, les exécuteurs innocents du droit naturel.

C'est ainsi qu'il faut les considérer, dans leur force et dans leur innocence, et non pas dans leur férocité : là est leur véritable expression ; là, avec leur regard fauve, leur gueule affamée, leurs griffes aiguës, ils nous paraissent beaux, et tout en les appelant bêtes féroces, nous les considérons avec une sorte de respect parce que nous sentons bien, sans nous en rendre compte, que, sous ces formes menaçantes et superbes, ils représentent la justice et la vérité de la nature.

Tout dans leur organisation les montre armés pour le combat

et assurés de la victoire. Leur souplesse se prête aux mouvements et aux évolutions les plus rapides ; leurs forces principales sont concentrées dans les épaules, les bras, le cou, et surtout dans les mâchoires, qui s'articulent comme une pince dont rien ne peut faire dévier les branches. Pour donner appui aux muscles de ces mâchoires, la tête s'élargit latéralement, et comme le museau est en général pointu, elle affecte chez presque tous, sauf les loutres, les phoques et les morses, une forme triangulaire plus ou moins aiguë qui donne une grande vivacité à son expression.

Les plantigrades. — Les carnassiers plantigrades, par leurs formes lourdes et ramassées, par la force et l'adresse de leurs pattes de devant, et surtout par la disposition de leurs pieds postérieurs, dont la plante est sans poil et s'appuie entièrement sur le sol, forment un groupe nettement détaché des autres carnassiers. Grâce à la conformation de leurs membres, ils peuvent tour à tour grimper aux arbres, se tenir et même marcher debout, et se servir de leurs mains pour atteindre leur nourriture, fouiller le sol, combattre leurs ennemis.

Quoique plusieurs d'entre eux soient carnivores, leur régime dominant est végétal, et l'ours brun, l'ours noir, le blaireau, recherchent de préférence les fruits, les racines succulentes et les jeunes pousses d'arbres. Le raton, l'ours gris, l'ours blanc, au contraire, sont plutôt carnivores, mais si l'on considère combien leurs formes ressemblent à celles des autres ours et du blaireau, on est porté à penser que s'ils se nourrissent de chair c'est faute de végétaux : c'est ainsi que l'ours blanc, qui dans les régions polaires ne vit que de poissons ou de phoques parce qu'il n'y trouve rien autre chose, une fois en captivité, s'habitue à manger les mêmes végétaux que les autres ours.

Les dents molaires de l'ours ne sont pas aussi tranchantes que celles des autres carnassiers, et les autres dents sont tuberculeuses, sauf la canine carnassière, qui encore est peu tranchante.

Les plantigrades, par leur organisation et leur physionomie, sont donc fouisseurs et grimpeurs, pourrait-on dire, avant d'être carnassiers : ils ne deviennent carnassiers que par nécessité.

Par la grosseur de leur corps et de leurs membres, par la force de leurs griffes, par l'épaisseur et la couleur sombre de leur pelage, les plantigrades représentent bien la force lente, le poids de la masse ajouté à la puissance musculaire. Leur museau court et aigu, en opposition avec le développement du crâne, donne à leur tête une expression de finesse et d'intelligence, et ce sont en effet des animaux d'une intelligence supérieure à celle des autres carnassiers.

Mais ce qui achève de les mettre hors de pair avec tous les autres animaux, c'est, avec la liberté de mouvement de leurs pattes de devant, la disposition de leurs pieds. Ils marchent longtemps debout, ce que les singes ne peuvent faire, quoi qu'on en dise, de sorte que, sous le rapport de la station et de la marche, ils se rapprochent davantage de l'homme. Comme instinct, comme ruse, comme courage, l'ours est bien supérieur aux singes : car non seulement il peut varier son régime selon la nécessité, ce que le singe ne sait pas faire, mais il se construit avec des branches et des feuillages des cabanes dont l'intérieur est soigneusement garni de mousse : ceci, en tout cas, l'égale aux singes qui, dit-on, seraient les seuls mammifères capables de ces sortes de travaux.

Le genre chien. — Dans le chien, le loup, le renard, le chacal, la taille diminue ; le poil moins touffu laisse mieux voir la forme du corps et les traits de la tête. Ces animaux ont donc dans leur ensemble plus d'expression, et il faudrait un traité spécial rien que pour décrire la physionomie des chiens, d'autant que cette race, par les croisements sans nombre dont elle a été l'objet, présente à elle seule des variétés souvent plus caractéristiques que les différences qui séparent certaines espèces. Mais il ne nous est pas possible de nous engager dans cet examen, et nous sommes obligé de nous en tenir à ce que ces animaux si exceptionnellement doués ont de commun avec ceux de leur genre.

La tête, dans ce groupe, est très expressive, la queue est longue et active, c'est un véritable membre qui, par ses mouvements et ses positions, décèle les sentiments de l'animal.

Les oreilles, généralement droites et pointues, donnent beau-

coup d'accent et de sauvagerie à la tête. Le museau est finement modelé, la peau en est souple et se contracte facilement, la gueule est bien ouverte, les lèvres ont une certaine délicatesse, et se retroussent en découvrant les dents, ce qui est une expression particulièrement propre aux animaux de cette famille.

Mais les pattes sont beaucoup moins bien conformées, beaucoup moins libres dans leur jeu, que chez les félins et les ours, et c'est sur ses doigts que l'animal marche, de sorte que le dessous seul en est dégarni de poils : le toucher n'existe donc presque pas dans cette partie.

L'odorat est la faculté prédominante de ce groupe, et c'est à la perfection de ce sens qu'il faut faire honneur de la plupart des traits d'intelligence qu'on attribue au chien, au loup et au renard.

Les félins. — Les félins, et à leur tête le lion, sont les animaux les plus merveilleusement organisés pour le carnage. C'est surtout chez eux que la force est accumulée en avant du corps, et à cette force se joint une souplesse extraordinaire de tous les membres, du corps, de la queue, qui leur permet de s'enrouler autour de leur victime et de la maîtriser ainsi plus facilement. Ce n'est pas tout, et leurs griffes, soigneusement engaînées, sortent d'elles-mêmes au contact de la proie et s'enfoncent dans les chairs comme douze poignards recourbés, tandis que les dents déchirent la gorge de l'animal qu'ils étreignent.

Le bariolage bizarre de la plupart des félins, leurs mouvements onduleux et rampants, l'aplatissement de leur crâne, la grandeur et la fixité de leurs prunelles, le fouettement continuel de leur queue, leur donnent un air cauteleux qui éveille l'idée de la férocité lâche.

Dans les espèces de petite taille, l'allongement et la souplesse du corps, et peut-être aussi les marbrures dont la peau est couverte, rappellent vaguement la physionomie du serpent, et on comprend que Buffon, entraîné par ce courant de l'imagination, se soit porté à opposer la bassesse et la lâcheté du tigre à la noblesse et à la générosité du lion.

Le tigre royal. — Mais ce qui est spécieux pour les petits félins tels que la panthère ou le léopard ne se peut justifier à

l'égard du tigre royal. Si ce magnifique animal n'était pas défiguré par les zébrures et les taches qui couvrent ses flancs et sa face, il serait plus beau que le lion, car il est plus grand, plus souple, et les mouvements de ses pattes de devant, surtout, sont d'une ampleur et d'une fermeté qui lui donnent une désinvolture admirable.

Le lion. — Le lion, il faut en convenir, a l'air presque auguste, et ce n'est pas à la légère que les hommes l'ont salué roi des animaux. La supériorité de sa physionomie sur celle de son puissant rival ne tient pourtant pas au fond vrai mais à la forme apparente de sa tête : sans sa crinière, cette tête ne différerait en rien de celle du tigre, ainsi qu'on peut le voir à celle des lionnes, où le poil est ras. Mais la crinière, en dissimulant la déclivité du front, le continue artificiellement dans le sens de la hauteur ; sur les joues et sous la mâchoire, elle déguise les formes de la brute, et donne ainsi à la face du lion une ressemblance postiche avec celle de l'homme. La vérité est donc que l'homme, en croyant couronner le lion, s'est couronné lui-même, et cette généreuse bévue est encore, comme tant d'autres, à mettre au compte de l'anthropomorphisme, qui nous cache si souvent, sous le mensonge d'un masque humain, la figure vraie des choses de la nature.

La hyène. — La hyène est une des bêtes les plus hideuses de la création. Elle ne se repaît que de cadavres, et il semble qu'elle en ait pris je ne sais quoi de funèbre. Son mufle noir, écrasé ; son poil gris sale, hérissé, confusément barré de noir : la déclivité de son train de derrière, qui lui donne un air de bassesse, tout cela compose une image sinistre bien en rapport avec ce rôle de fossoyeur que la nature lui a départi. La hyène est donc, comme on voit, un animal non moins expressif que les félins et que les chiens, et par l'opposition de ses traits avec ceux des autres carnassiers, par l'évidence et la précision des signes qu'elle porte, elle nous fait voir avec quelle fidélité le régime et les habitudes de chaque animal se reflètent sur sa physionomie.

Les carnassiers vermiformes. — Le putois, la fouine, la belette, le furet, sont appelés vermiformes à cause de l'allongement ex-

cessif de leur corps et de la brièveté de leurs membres. Ces animaux font voir aussi un rapport saisissant entre leur physionomie et leur manière de vivre. Leur tête large et aiguë, leurs épaules puissantes, leurs yeux étincelants, la rapidité de leur marche, leur donnent, malgré leur petite taille, un air insidieux et féroce. Ils se glissent par les fentes, ils se coulent dans les terriers, ils pratiquent des passages souterrains, ils grimpent aux arbres ou aux clôtures, pour égorger leur proie, qu'ils enveloppent comme des serpents et dont ils sucent le sang. La forme générale et chacun des détails de ces êtres si nuisibles semblent raconter tout cela, tant ils expriment clairement la force, la souplesse, la ruse et la cruauté.

Carnivores aquatiques. — La loutre. — La loutre, l'otarie, le phoque, le morse, sont des animaux qui se nourrissent de poisson. La loutre, organisée comme tous les quadrupèdes, ne cesse de plonger dans les fleuves ou dans la mer. Son corps est allongé, aplati, ses pieds sont palmés ; sa tête arrondie ressemble un peu à celle d'un chat, et elle n'a pas l'oreille saillante, ce qui est un caractère de tous les mammifères aquatiques sauf l'otarie.

Lorsqu'on la compare à ce dernier animal et aux phoques, elle semble former transition entre ces amphibies et les vermiformes. L'animal doit plonger, poursuivre sous l'eau une proie qui nage plus vite que ne pourrait le faire un quadrupède ordinaire : la nature lui donne un corps long et plat, une queue aplatie et des pieds palmés, dispositions favorables pour nager sous l'eau, et voilà du même coup la physionomie de l'animal modelée, on peut le dire, par la terre et par l'eau, puisqu'il est à la fois marcheur et plongeur.

L'otarie. — Dans l'otarie, les formes caractéristiques du carnassier terrestre se reconnaissent encore : la tête, allongée et pointue, est pourvue de petites oreilles extérieures ; les quatre membres, avec leur articulation principale, se détachent du corps, et l'animal s'en sert pour marcher lorsqu'il est à terre, mais ils sont enveloppés de peau et conformés en rames. Ici l'eau n'est plus un lieu de passage, c'est un véritable séjour hors duquel l'otarie ne pourrait vivre : les formes ellipsoïdes du pois-

son, seulement indiquées chez la loutre, s'accentuent et modèlent le corps, et lorsqu'on voit avec quelle souplesse et quelle rapidité l'otarie peut évoluer dans l'eau, on comprend comment, ainsi que nous l'avons fait remarquer, il est toujours vrai de dire que, dans tous les êtres vivants, la forme indique la fonction.

Le phoque. — Chez les phoques, l'oreille externe disparaît, les membres antérieurs se transforment en nageoires, et les membres postérieurs se confondent presque avec la queue pour former une sorte de gouvernail qui ressemble à la nageoire caudale d'un poisson. L'influence du milieu agit ici plus fort; le phoque s'éloigne davantage des quadrupèdes, il est plus poisson que l'otarie. Mais s'il nage mieux, il ne peut plus, comme l'otarie, marcher sur ses membres lorsqu'il est à terre, il est réduit à se traîner à l'aide de ses nageoires.

Le morse. — Le morse, qui vit dans les mêmes conditions que le phoque, doit être mentionné ici à cause de la forme de sa tête, qui ressemble à celle des félins et qui est pourvue de deux énormes canines atteignant souvent jusqu'à deux pieds de long. Ces particularités lui donnent un aspect épouvantable. Il est d'ailleurs intéressant, au point de vue de la grandeur, par sa taille qui dépasse parfois six mètres. Il est ainsi le seul exemple d'un carnassier gigantesque, car nous avons remarqué que les animaux de cette classe n'atteignent jamais la taille des grands pachydermes et ruminants. D'ailleurs, quoique carnassier par son organisation, le morse se nourrit aussi souvent d'herbes marines que de poissons.

Insectivores. — Les quadrupèdes insectivores se nourrissent de proie vivante : à ce titre on les range parmi les carnassiers. Cependant plusieurs singes, beaucoup d'oiseaux de petite espèce, des reptiles, et enfin certains articulés, vivent d'insectes, sans qu'aucun de ces animaux présente dans ses formes rien qui les rapproche des carnassiers ou des oiseaux de proie. Nous ne trouverons pas davantage chez les quadrupèdes insectivores ces traits et ces formes caractéristiques qui nous montraient tout à l'heure les carnassiers si bien organisés pour le carnage : ici la proie est quelque chose de si faible, de si petit, qu'il n'est plus ques-

tion, pour s'en emparer, de lutte ni de ruse ; elle marche si lentement qu'elle ne peut fuir ; sa seule défense est de vivre parfois dans les terriers que certaines espèces, comme les fourmis ou les guêpes, savent se creuser ou se construire sous le sol et sur les arbres. Les plus remarquables parmi ce groupe sont : le hérisson, la musaraigne, le fourmilier. Les formes de l'insectivore expriment donc plutôt l'adresse que la force ; ses mouvements, plus de patience que d'énergie. Sa tête est plus fine que celle des carnassiers vermiformes ; sa bouche se rétrécit jusqu'à prendre, chez le grand fourmilier, l'apparence d'un tube : en effet, une bouche peu ouverte est nécessaire à l'animal pour retenir les insectes qu'il avale par centaines à la fois ; si elle s'ouvrait largement, ils s'en échapperaient dans toutes les directions.

La plupart du temps l'insectivore est un fouisseur ; il se sert de son museau et de ses pattes de devant pour déblayer les trous où se cachent les insectes : ses pattes sont donc armées d'ongles forts, son museau est aigu. Comme il cherche toujours sa nourriture au ras du sol, il a les pieds courts, et la direction générale de son échine et de son museau est plutôt penchée en avant ; cette disposition est bien marquée chez le grand fourmilier, qui d'ailleurs présente en tous points le type expressif de l'insectivore.

Les mouvements de ces animaux sont très lents, autant par suite de cette organisation qu'à raison de leur régime : les insectes dont ils vivent sont des êtres à peine visibles, qui se cachent sous un grain de sable, sous un brin d'herbe, et qui malgré leur agilité relative ne peuvent parcourir dans un temps donné qu'un espace proportionné à leur petitesse : si les insectivores terrestres avaient eu des mouvements violents et rapides, ils auraient toujours dépassé ou écrasé leur proie. Voilà pourquoi l'insectivore est de petite taille ; pourquoi ses formes sont fines ; ses membres, délicats ; ses mouvements, lents et peu développés.

A considérer ce type dans l'ensemble de ses espèces, on ne peut s'empêcher d'entrevoir une espèce d'analogie de style entre ses formes et celle des insectes, quelque chose de perçant, de menu. L'insectivore ne chasse pas, il furette. Ses mouvements ne peuvent donc avoir la suite et le développement de ceux du grand

carnassier poursuivant un seul fugitif : sa nourriture est émiettée en des milliers de petites proies qu'il lui faut découvrir une à une, en recommençant autant de fois un mouvement aussi réduit, aussi faible, que peut le comporter la capture d'un insecte. De cet ensemble résulte une apparence méticuleuse, si j'ose dire, l'expression d'une activité qui s'éparpille en détail et qui ne peut s'appliquer qu'à de petits objets.

La taupe. — Il faut considérer à part la taupe, à raison de sa conformation extraordinaire. Peu d'animaux présentent à un tel degré d'évidence et d'énergie les marques de leur destinée. Dans ce corps d'aspect si singulier, on ne tarde pas à reconnaître que tout ce qui est inutile est réduit à sa plus simple expression, et que tout ce qui peut servir est développé jusqu'aux dernières limites du possible. La taupe vit sous terre : ses yeux, qui ne lui serviraient pas beaucoup, sont réduits à presque rien ; de longs membres la gêneraient, ils se raccourcissent et deviennent plus forts, le bras de levier étant plus court. Les mains gagnent en développement ce que les membres ont perdu ; elles sont énormes, armées d'ongles puissants pour fouiller le sol, et elles sont nues pour pénétrer plus facilement dans la terre, tandis que le corps, allongé en cylindre et couvert d'un poil fin et luisant, peut glisser entre les parois des galeries à mesure que l'animal les creuse. La tête est pointue et ne fait qu'un avec les épaules : c'est un soc de charrue que la taupe, douée d'ailleurs d'une force extrême, pousse devant elle, tandis que ses mains déblaient en avant et que ses pieds rejettent en arrière les déblais.

Une espèce de rongeurs, le rat-taupe, est organisée d'une façon analogue et présente une grande analogie de formes et d'habitudes avec la taupe. Ces deux animaux peuvent être considérés comme types des fouisseurs ou animaux souterrains qu'on trouve mêlés parmi les classes les plus diverses de la zoologie. Tous offrent le même aspect de force ramassée, de vigueur exceptionnelle dans les membres, qui leur donne un air de famille, on peut même dire une expression commune.

Les rongeurs. — Ce qui caractérise les rongeurs, c'est : la grosseur de la tête ; la grandeur, la saillie et la position latérale des yeux ; l'étroitesse du museau ; la brièveté du cou ; la petitesse

des bras ; la grosseur des cuisses. Toutes ces proportions sont commandées par la manière de manger de ces animaux, qui rongent leur nourriture, c'est-à-dire la déchirent par petits morceaux et l'arrachent en tirant à eux. Pour pouvoir exécuter ce mouvement, il leur fallait une tête d'un certain poids et un cou court pour lui imprimer ces saccades violentes, courtes et répétées ; il leur fallait de plus beaucoup de poids en arrière pour servir de point d'appui à ce mouvement. Enfin la mâchoire inférieure des rongeurs s'articule horizontalement d'avant en arrière et se meut ainsi que le piston d'un corps de pompe, de sorte que leurs dents marchent comme des limes sur les objets qu'elles rongent.

Tels sont les principaux caractères zoologiques des rongeurs, et qui leur donnent un air de famille assez homogène. Nous remarquerons seulement que les kanguroos, et en général la plupart des marsupiaux, que certains insectivores comme la musaraigne, leur ressemblent d'une manière frappante et se rapprochent d'eux sous le rapport des formes extérieures et même des habitudes.

Quoi qu'il en soit les rongeurs, tels qu'ils sont classés par la zoologie, nous offrent quatre types bien marqués et bien distincts, représentés par le rat, le campagnol, le castor et le porc-épic. On a vu que nous avons classé à part les lépusiens et les gerboises.

Le rat. — Le rat, dont la souris n'est que la réduction, est plutôt un carnivore et un omnivore qu'un rongeur. Il est vigoureux, rapide à la course, rusé, prudent, prévoyant, et à l'occasion sait se défendre avec courage même contre le chat ou le chien. Il attaque les animaux vivants, grimpe aux arbres pour y poursuivre les oiseaux ou dévorer leurs œufs. C'est donc un animal beaucoup plus énergique, beaucoup plus entreprenant, que les autres rongeurs, aussi sa tête est plus fine, plus aiguë, ses doigts sont plus indépendants, il est plus souple et plus fort que les autres rongeurs.

Le campagnol. — Le campagnol n'est point carnivore ; c'est un dévastateur de récoltes, et de plus, ce qui le rend aussi redoutable qu'intéressant, il émigre par troupes innombrables et se transporte

ainsi à des cinq ou six cents lieues de distance, de l'Asie méridionale au Kamstchatka. Cet animal est moins vigoureux, moins élancé, que le rat ; ses quatre membres sont plus égaux, et sa tête surtout est moins fine et moins intelligente.

Les castoriens. — Le castor et le myopotame sont des plongeurs, des constructeurs ; ils se nourrissent d'écorce d'arbres. La physionomie de ces animaux est caractéristique, leurs mouvements, surtout ceux des mains, sont très expressifs. Ce qui frappe en eux, c'est leur air réfléchi.

Les naturalistes ne semblent pas leur accorder beaucoup d'intelligence, se fondant sur un indice qui, il faut en convenir, ne trompe guère, c'est-à-dire sur le peu de développement de leur cerveau : ils considèrent que l'instinct seul les dirige dans leurs constructions. En réfléchissant bien, en effet, il est difficile de mesurer l'intelligence des animaux aux travaux qu'ils exécutent, car à ce compte-là non seulement les abeilles, les fourmis, mais les guêpes, mais les termites, et tous les insectes qui savent se creuser des galeries ou des établissements sous l'écorce des arbres pour y vivre en commun, seraient plus intelligents que le singe, que le chien, que le cheval, qui ne savent rien faire de semblable.

Quoi qu'il en soit les castoriens sont de tous les rongeurs ceux dont la physionomie est le plus intelligente.

Leur forme, qui indique des animaux plongeurs, les rapproche des loutres ; mais la queue aplatie du castor donne à cette espèce un aspect très particulier.

Le porc-épic. — Enfin, par les piquants dont son dos est hérissé, le porc-épic se rapproche du hérisson et de l'échidné, et pourrait former avec ces trois animaux un groupe absolument sans analogue dans la nature si les poissons épineux et les oursins n'existaient pas. Par la forme de sa tête et de son corps, le porc-épic ressemble parfaitement aux rongeurs, mais lorsqu'on le rapproche des animaux que nous avons nommés, il est difficile de ne pas croire qu'il y ait entre eux quelque nécessité particulière de défense commune à tous, et dont l'analogie nous échappe : mais en tout cas il est certain qu'au point de vue de la physionomie le rapport est évident. Ce système tout particulier d'arme-

ment, qu'on retrouve d'ailleurs dans les arbres et dans les fruits épineux, est un des signes d'expression les plus manifestes, les plus littéraux, dont la nature se soit servie pour marquer sa protection sur certains êtres apparemment trop faibles dans le combat de la vie, et c'est ainsi qu'à côté de leurs congénères abandonnés aux hasards de cent rencontres mortelles, le hérisson, le porc-épic et l'échidné, peuvent se promener au milieu de leurs ennemis avec autant de sécurité que des gens qui, seuls de toute une foule inondée par une averse, auraient des parapluies.

Le tatou et le pangolin. — Le tatou et le pangolin, bien qu'appartenant à l'ordre des édentés, ont les plus grandes analogies de forme avec les petits insectivores dont nous avons esquissé la physionomie ; comme eux ils sont lents dans leurs mouvements, et leur régime de nourriture est à peu près le même. Mais le tatou et le pangolin ont de plus un caractère tout exceptionnel dans la cuirasse dont ils sont revêtus, et qui consiste en plaques chez le tatou et en écailles chez le pangolin. Les observations que nous avons faites au sujet du porc-épic et de ses analogues peuvent s'appliquer à ces deux animaux, sauf la disposition particulière de la cuirasse qui les protège sans les armer.

Le paresseux. — Le paresseux est le type d'un genre d'édentés qui, par l'ensemble général de leurs formes et leur habitude de vivre sur les arbres, se rapprochent des singes. Mais ils s'en éloignent par l'excessive lenteur de leurs mouvements et leur peu d'intelligence. La petitesse extrême de leur tête et la conformation grossière de leurs pieds, qui ne sont que des crochets, leur donnent un air stupide, qu'augmentent encore la consistance ébouriffée et la couleur confuse de leurs longs poils. Lorsqu'ils sont immobiles à terre, ils se confondent si bien avec les feuilles sèches, qu'on peut considérer leur pelage comme une sorte de déguisement que la nature leur a donné, faute de meilleure protection, pour se dérober aux yeux de leurs ennemis.

Ainsi voilà trois groupes d'importance à peu près égale, vivant à peu près de même, qui jouent des rôles de même taille dans le drame de la vie universelle, et tandis que l'un est hérissé de dards, l'autre, cuirassé d'une carapace, le dernier n'a pour défense que la couleur équivoque de son poil. C'est là un de ces

mystères comme il y en a tant dans la nature, et qui dépassent la portée de notre science : tout ce que notre esprit peut en faire, c'est d'y rêver.

Les pachydermes. — La zoologie réunit sous le titre commun de pachydermes des animaux de physionomie très différente. Ce qui les distingue à première vue de ceux que nous avons étudiés jusqu'ici, c'est d'abord la moyenne de leur taille, car quelques-uns sont les plus grands quadrupèdes terrestres, et aucun ne se réduit à la petitesse des carnassiers ou des rongeurs tels que la musaraigne et la souris. Une seule espèce, le daman, est de la taille d'un lapin. C'est parmi eux que se trouvent les animaux les plus puissants de la création, et qui par leur masse, leur force et leur armement défensif, semblent institués pour travailler en paix à la destruction des énormes végétaux dont ils se nourrissent.

L'éléphant, le rhinocéros et l'hippopotame, sont les types principaux de ce groupe de géants herbivores.

Avec une taille moins élevée, et différant d'eux par la légèreté de leurs membres et par leurs formes qui les rapprochent des ruminants, le cheval, l'âne, le zèbre, l'hémione, l'onagre, forment un groupe très homologue et très tranché d'animaux ayant tous les doigts enfermés dans un sabot unique, et qu'on appelle solipèdes.

Quelques différences que présentent par là les deux groupes des pachydermes, ils ont un caractère physionomique commun par où ils se distinguent tous ensemble des ruminants qui les suivent et des autres animaux qui les précèdent, c'est la conformation de leur nez et de leur bouche. Ces deux parties sont chez eux très détaillées, très mobiles ; la peau en est tendre et sensible, et depuis la trompe de l'éléphant et du tapir jusqu'au boutoir du sanglier, on voit que le nez est une partie favorisée dans leur organisation. Il en est de même des lèvres, qui sont souples et charnues. Dans le groupe des solipèdes, les naseaux et les lèvres ont également une mobilité qui ne se retrouve que dans les carnassiers et les singes.

Un des caractères généraux de cette classe, c'est que la masse du ventre est également répartie sous le corps et le thorax plus

développé que cette partie, tandis que chez les ruminants le ventre est beaucoup plus gros que le thorax et forme, près des cuisses, un renflement sensible.

Enfin, chez les pachydermes, les quatre membres sont de force égale, et l'égalité se marque par la largeur et la carrure du poitrail.

Malgré tout ce que leur grandeur et leur force peuvent leur donner d'imposant, les pachydermes ouvrent dans l'échelle des êtres une série inférieure à celle des animaux que nous avons précédemment décrits. C'est que désormais, chez eux comme chez toutes les autres espèces qui les suivent, les membres ne sont plus que des jambes ; les bras ne peuvent servir à rien qu'à la marche, ils n'ont ni mouvements ni expression propres, et cela seul suffit pour ôter à leur physionomie les effets variés que la coopération plus ou moins étendue des bras avec la tête donne aux quadrumanes, aux carnassiers et aux rongeurs. De plus, leurs mouvements étant plus simples et ne s'appliquant qu'à la marche ou à la course, le corps tout entier est moins souple, et l'expression générale en est plus uniforme. Ils peuvent nous surprendre, les uns par la terrible énormité de leur masse, les autres par l'élégance et la noblesse de leurs formes, mais ce ne sont là que des effets d'ensemble, et on chercherait en vain chez eux ces expressions délicates et variées que le singe, le rongeur, le félin, peuvent produire grâce à l'indépendance et à la mobilité de leurs bras, de leurs doigts, et qui s'accentuent et se détaillent encore par les mouvements concertants de la tête, du corps et de la queue.

L'éléphant. — Tout dans l'éléphant contribue à donner à cet animal une physionomie extraordinaire : sa taille gigantesque, sa couleur sombre, l'épaisseur de sa peau, ses jambes massives comme des colonnes, suffiraient à le mettre hors de pair. Mais il possède encore une trompe qui est un véritable membre supplémentaire ; ses oreilles dépassent de beaucoup en grandeur celles de tous les autres animaux ; ses défenses sont d'une telle longueur et d'une telle force qu'on peut aussi les considérer comme un organe exclusivement propre à cette espèce ; enfin ses jambes de derrière se plient dans le même sens que celles de devant, de sorte qu'elles ressemblent à celles d'un homme.

Bien que l'aspect d'un éléphant isolé suffise à donner une idée assez imposante de ce monstre, ce n'est rien en comparaison de ce qu'on éprouve lorsqu'on voit plusieurs éléphants réunis en troupeau et travaillant sous la conduite de leurs cornacs. On a pu jouir de ce spectacle au Jardin d'acclimatation, où une douzaine de ces animaux étaient excercés chaque jour à transporter d'un lieu à un autre des pièces de charpente. Un de ces éléphants, pour sa part, portait, à l'aide d'une corde accrochée entre ses mâchoires, un tronc d'arbre de quinze cents kilogrammes.

Ces exercices formidables, où ils font voir autant d'adresse que de force, étaient bien faits pour confirmer l'idée de puissance qu'expriment si bien les formes et la grandeur de ces animaux. Mais ce qui saisissait encore davantage, ce qui les montrait dans toute leur énormité, c'était leur repos après le travail, lorsque leurs cornacs, les ayant réunis au milieu de l'enclos, les faisaient coucher les uns près des autres. Rien ne peut rendre la puissance et le poids de ces masses noires s'abaissant doucement sous la main des conducteurs, de ce ventre énorme roulant peu à peu, de ces membres, gros et raides comme des troncs d'arbre, s'étendant avec lenteur, de cette tête enfin tombant lourdement, la trompe allongée. Lorsque tous avaient fini de s'écrouler, ils formaient comme une montagne, et la foule des curieux, qu'on voyait au loin en arrière, avait l'air d'une rangée de fourmis.

Le développement des sinus frontaux et la grosseur de la tête donnent à l'éléphant un air d'intelligence et de sagesse réfléchie que la pesanteur de ses mouvements semble encore confirmer. Mais c'est surtout la trompe qui lui fait une physionomie unique. Ce membre, s'allongeant et se tordant de cent façons à la place où tous les autres animaux n'ont qu'un nez à peine distinct de la face, bouleverse toutes les notions que nous nous sommes faites sur la figure des bêtes, et il n'est pas étonnant que certains esprits simples l'aient pris d'abord pour une queue. Quoi qu'il en soit, lorsqu'on s'est habitué à cet aspect insolite, l'adresse et l'intelligence se marquent si merveilleusement dans les évolutions de la trompe, qu'on finit par trouver à cette machine bizarre une véritable expression.

A part cette singularité, les formes de l'éléphant, la lenteur et

la lourdeur de ses mouvements, la grosseur de sa tête, ses défenses, la brièveté de son cou, la courbure énergique de son dos et la grosseur de ses pieds garnis d'ongles puissants, réalisent au point de vue de l'expression une véritable épure de ce que doit être un animal destiné à vivre de grands végétaux, à en briser les plus fortes branches, et à chercher sa vie à travers les fondrières, les bambous, les lianes, les épines. Entre son organisation et celle des herbivores ordinaires il y a la même différence qu'entre les deux modes de pâture : ceux-ci paissent l'herbe ; lui, il arrache les arbres par morceaux et les mange.

L'hippopotame. — L'hippopotame est le plus hideux des pachydermes, et l'énormité de sa taille augmente encore l'horreur de son aspect. Ce qui le caractérise surtout, c'est le développement monstrueux de son mufle : quand il ouvre sa gueule c'est un gouffre. Tout dans cet animal exprime au plus haut point la force et la brutalité. Cet effet est produit dans la tête par la prédominance de la face sur le crâne, qui est très réduit ; il se confirme par le ballonnement général de toute la masse du corps, qui semble enflé et prêt à crever, par l'épaisseur de la peau, noirâtre au-dessus et couleur de chair vive en-dessous, par la lourdeur et la grossièreté des membres. Les mouvements de ce corps épouvantable sont bien d'accord avec sa conformation. Le caractère de l'animal ressemble à sa physionomie : l'hippopotame est un animal stupide et féroce, qui dévaste et écrase tout ce qu'il touche, et qui vit toujours vautré dans la boue lorsqu'il ne plonge pas sous l'eau des rivières.

Le phacochœre. — Un pachyderme de la même classe, le phacochœre, est construit sur le même plan que l'hippopotame, et sa tête est faite à peu près de même. Mais cet animal est seulement de la taille d'un sanglier, son corps est moins tuméfié, ses jambes sont plus fines, et ces modifications suffisent pour changer dans une grande mesure l'effet de sa physionomie. Il est intéressant de rapprocher cet animal de l'hippopotame, pour montrer comment une diminution dans la masse et dans quelques détails de forme suffit pour rendre très différente l'expression de deux animaux dont l'un n'est que la réduction de l'autre.

Le tapir. — Le tapir, qui ressemble au cochon, en diffère par

le prolongement de son nez en forme de trompe. Chez cet animal les formes sont plus fines, les parties de la tête plus distinctes, aussi sa physionomie devient-elle beaucoup plus intelligente, et dans l'amincissement du garrot et de l'encolure on voit poindre une analogie avec les formes du cheval. Le tapir est d'ailleurs un animal doux, intelligent, et même tellement affectueux lorsqu'on l'a apprivoisé, qu'il en devient importun.

Le cochon. — Le cochon est, au point de vue des formes, un tapir dont on aurait aplati la trompe pour la transformer en groin. Cet animal est assez connu, soit à l'état sauvage comme sanglier, soit à l'état de porc domestique, pour qu'il soit inutile de présenter ici l'analyse de sa physionomie. Le sanglier, qui vit en troupes, est un animal violent, mais tout aussi intelligent que les autres. Le cochon, dans l'état où on le met afin d'en tirer profit pour l'alimentation, est une bête abrutie et monstrueuse, dont on s'est toujours plu à faire l'emblème des penchants les plus grossiers et les plus vils. Mais, tel qu'on le prend là, c'est un être déformé, et le lard dont on le bourre accuse bien plus la gourmandise de l'homme que la sienne propre, car si on ne le confinait pas pour le forcer à manger outre mesure, il ne se gorgerait pas de nourriture, il mangerait à sa faim comme son congénère le sanglier, et ne serait ni plus laid ni plus stupide que tant d'autres animaux.

Le pécari et le babiroussa. — Ces deux animaux, par exemple, sont du même genre que le cochon, ils ont à peu de chose près la même forme, avec plus de finesse dans les membres et dans le museau ; ils ne sont guère moins élégants que certains ruminants, et nous croyons utile de les indiquer ici pour montrer comment, par quelques retouches graduellement accentuées, la nature peut, avec le même type, faire passer l'expression animale du dernier terme de l'horreur à une physionomie presque douce.

Le rhinocéros. — Le rhinocéros est l'un des trois monstres de l'ordre des pachydermes. Sa taille dépasse celle de l'hippopotame et approche de celle de l'éléphant ; comme ces deux animaux il est couvert d'une peau noire et épaisse et ses membres sont d'une énorme grosseur : sous ces rapports, il présente de même l'aspect de la force massive et brutale. Mais ce qui le caractérise en

propre, c'est d'abord la disposition de sa peau, que des plis partagent régulièrement en trois plaques, de sorte que ses épaules, ses flancs et sa croupe, semblent caparaçonnés d'une armure noire ; de plus, sa tête est d'une forme bizarre : le front est brusquement rétréci, déprimé, et sur le nez s'élève une corne conique et recourbée en arrière, qui ressemble à une griffe colossale ; quelques espèces ont même deux de ces cornes placées l'une derrière l'autre. La lèvre supérieure s'allonge, descend et se recourbe en pointe, et toute la masse de la tête est déprimée latéralement. Tous ces traits donnent à la tête du rhinocéros un style busqué et crochu dont l'effet est vraiment épouvantable ; cette énorme bête, à la fois cuirassée et armée, ressemble à une machine de guerre toujours prête à l'attaque. Le caractère et les mœurs de l'animal sont en parfait rapport avec ces signes de violence : les rhinocéros sont des animaux grossiers et féroces, d'une force extraordinaire, et il est dangereux pour l'homme de les rencontrer.

Les solipèdes. — La forme plus prismatique de la tête, le développement du poitrail, la longueur et l'épaisseur de l'encolure, le poil qui couvre la peau et s'allonge en crinière sur le cou, enfin la forme du pied, qui consiste en un sabot unique, distinguent nettement les solipèdes des autres pachydermes. Ce genre comprend le cheval, l'âne, le zèbre, l'hémione, le couagga et l'onagre. Tous sont de grande taille, sauf quelques petits ânes dégénérés qu'on trouve en Sicile et qui ne sont guère plus gros qu'un chien de garde.

A part la différence de forme de leurs pieds, ils ressemblent beaucoup à certains ruminants tels que les antilopes, mais lorsqu'on les observe en détail, on voit que leur poitrail est plus large ; que leur ventre est moins développé en arrière ; qu'ils n'ont pas de fanon entre les jambes de devant ; que leur encolure est plus élevée, plus épaisse à sa jonction avec l'épaule ; que leur train de derrière n'est pas plus large que le train de devant ; que leur tête est plus grosse et plus longue ; que leurs yeux sont plus grands et plus animés ; que leurs narines sont plus ouvertes, mieux séparées, et formées d'une espèce de cornet tubulaire et mobile ; que leur lèvre supérieure n'est pas fendue ; que tout leur chanfrein est dépourvu de poils.

Le cheval. — Cette comparaison avec les ruminants qui leur ressemblent suffit à elle seule pour mettre en évidence les caractères physionomiques du cheval et de ses congénères. Le cheval est sans doute un herbivore, sans doute ses quatre membres sont, comme chez les herbivores, exclusivement affectés à la marche; mais c'est un herbivore supérieur. Il est supérieur, d'abord parce qu'il ne rumine pas; sa digestion se fait d'un seul temps, il n'est pas obligé d'emmagasiner dans son estomac des provisions de nourriture pour les digérer plus tard. Il l'est par la délicatesse plus grande de sa bouche, qui lui permet de mieux choisir sa nourriture, sans compter que cette bouche est un organe de tact plus sensible. Il l'est par la respiration, parce que ses poumons, n'ayant pas à partager avec quatre estomacs la capacité du corps, sont plus développés, et sont alimentés d'ailleurs par des narines plus larges. Il l'est enfin parce que, dans l'ensemble de sa structure, les parties antérieures, tête, cou, épaules et poitrail, prédominent sur les parties postérieures : or, nous avons vu se vérifier constamment ce principe que la supériorité d'un animal est en proportion directe du rôle que jouent chez lui la tête et les membres antérieurs.

De tous ces caractères, il résulte que l'activité de la vie et des mouvements du cheval est à l'avant du corps, et cela est si vrai que c'est à la force et à la belle disposition de l'encolure, du garrot, du poitrail, des bras et des flancs, qu'on juge de la force et de la valeur d'un cheval de service, et il est rare qu'un cheval ayant ces parties bien conformées ait le reste défectueux.

C'est aussi la prédominance des parties antérieures, la concentration en avant de l'activité et du mouvement, qui donnent au cheval cette allure fière et généreuse si bien peinte par Buffon. Le caractère de l'animal, son ardeur, son émulation, son courage, n'ont pas été exagérés par ce grand observateur : nous pouvons tous reconnaître chaque jour la ressemblance du portrait qu'il en a tracé.

Grâce aux soins qu'on apporte depuis tant de siècles à ses croisements, à son élevage et à son dressage, le cheval est devenu un des plus beaux animaux de la terre, et comme il est en même temps un des auxiliaires de l'homme, l'art et la poésie,

en reproduisant son image, en décrivant avec enthousiasme sa figure, son caractère et ses mouvements, l'ont fait rayonner d'une gloire presque humaine.

Soit par suite de la continuelle association d'idées qui depuis tant de siècles unit dans notre esprit le cheval avec le cavalier, soit par un effet de l'habitude de nos yeux qui nous les fait voir si souvent comme incorporés ensemble, soit encore par la liaison qui s'établit entre les mouvements de l'homme et ceux du cheval qui le porte, on ne peut s'empêcher d'entrevoir dans cet animal une espèce d'affinité de formes avec les nôtres. Il semble que le centaure des anciens ait été imaginé pour donner un corps à cette idée.

Quoi qu'il en soit, il y a du moins un fait bien certain et que chacun peut vérifier cent fois le jour dans les rues de Paris, c'est l'étonnante diversité de type et d'expression des chevaux: leur physionomie se modèle, on peut le dire, sur leur genre de servitude, au point que positivement on peut reconnaître chez eux autant de conditions sociales que parmi les hommes: tel maître, tel cheval.

Il y a d'ailleurs dans les mœurs de cette race de grands rapports avec celles de l'homme: les chevaux sauvages sont de véritables tribus guerrières vivant sous la conduite d'un chef et sous une discipline rigoureuse: c'est cette habitude de l'obéissance et de l'union qui les a rendus si dociles à l'homme et si aptes à se ranger en attelages ou en escadrons, et il est possible que ces propriétés sociales donnent à leurs mouvements, et par suite, à leur physionomie, je ne sais quoi de collectif qui se retrouve vaguement dans la physionomie humaine.

Les autres espèces de ce groupe, avec une taille inférieure à celle du cheval, ont à peu près les mêmes formes. Les principales différences qui les distinguent sous ce rapport sont: la tête plus grosse, le corps plus court, la croupe moins large et plus tombante, les oreilles plus longues; leur crinière est courte et raide, et leur queue n'a qu'une houppe de poils à l'extrémité. Ces modifications donnent à leur corps des proportions plus grêles.

Le zèbre. — Le zèbre et le daw, dont la robe est rayée de

barres noires, présentent une physionomie d'autant plus singulière que ces animaux, si différents du tigre royal, se trouvent ainsi porter la livrée du plus terrible des carnassiers. Ce bariolage fait le même effet que sur le tigre, il défigure l'animal, qui devient par là moins intéressant sous le rapport de l'expression.

Les ruminants. — L'ordre zoologique des ruminants est peut-être le plus homogène et le mieux déterminé de tous, parce qu'il a pour principal caractère la faculté de ruminer. Ce caractère se traduit extérieurement par un trait de physionomie non moins tranché, qui se retrouve chez tous, et les distingue, au premier coup d'œil, des espèces que nous avons étudiées jusqu'ici : ce trait, c'est le développement du ventre. Ce détail de structure en entraîne forcément d'autres. L'échine, ayant à porter un poids plus considérable, devient plus forte, moins flexible ; le centre de gravité étant reculé en arrière, le train de derrière devient le principal support, et le train de devant, se trouvant allégé, est relativement moins fort. En même temps, l'estomac occupant plus de place, les poumons en perdent et sont moins développés. Le cou, s'appuyant sur une poitrine étroite, devient plus grêle, et comme il lui faut cependant assez de longueur pour atteindre à terre, la tête diminue, sans quoi ce cou mince ne pourrait la porter. Par suite des mêmes raisons, le poitrail est étroit.

Le ruminant est donc un animal inférieur aux pachydermes, parce que chez lui la tête, le cou et les membres antérieurs, sont encore moins actifs : lorsqu'on le considère dans son ensemble, on voit du premier coup d'œil que le foyer de la vie est là où la masse principale est accumulée, dans l'estomac : la digestion est évidemment chez lui la fonction prépondérante.

Les détails confirment cette vue d'ensemble. Les yeux sont écartés, troubles, sans regard ; le mufle est épais, empâté ; le nez est engagé dans la masse, les narines ont peu d'ouverture, peu de mouvement ; la lèvre supérieure est fendue, arrondie, couverte d'une peau grossière ; les oreilles sont molles et épaisses. La peau du cou, lâche en dessous, forme chez presque toutes les espèces des plis et des fanons qui donnent au poitrail une sorte de mollesse.

Les pieds des ruminants sont toujours fourchés. Quelques-uns

portent une crinière sur la tête, le cou et les épaules, comme le bison, ou seulement au poitrail, comme l'élan. Sauf les chameaux, les lamas, les vigognes et les chevrotains, tous les mâles, et même, chez certaines espèces, les femelles, sont armés de cornes ou de bois qui donnent beaucoup de caractère et d'élégance à l'aspect général du corps. Quelques espèces de moutons ont quatre et cinq cornes.

Sous le rapport de la taille, cet ordre, ainsi que nous l'avons rappelé précédemment, offre peut-être les plus grands écarts de toute la classe des mammifères, puisqu'à côté de la girafe et du chameau elle comprend le tragulus javanicus, qui est à peine plus gros qu'un rat.

Pour ce qui est du régime, les ruminants sont le seul ordre où toutes les espèces soient herbivores, et uniquement herbivores, tandis que dans toutes les autres classes on trouve, malgré l'identité d'organisation, des régimes divers.

L'intelligence de ces animaux est obtuse, et en général d'autant plus épaisse que l'animal est plus lourd ; chez les races élégantes et légères elle ne s'élève pas au-dessus de l'instinct de la conservation et de la nourriture. Cependant, si on en juge par la masse et la forme, les grands ruminants ont un aspect de stupidité, tandis que les proportions délicates et gracieuses des cerfs, des chevreuils et des gazelles, semblent indiquer une intelligence plus vive. En tout cas les grands ruminants sont de caractère violent et sauvage, tandis que les petits s'apprivoisent facilement et deviennent affectueux.

On peut ramener toutes les espèces de ruminants à quatre types principaux qui sont : le chameau, le cerf, la chèvre et le bœuf.

Lorsque nous aurons analysé ces quatre types, nous aurons donné une idée suffisante de la physionomie de l'ordre entier.

Le chameau. — Le chameau est, si l'on tient compte de la masse totale de son corps, le plus grand des ruminants, car son cou, s'il était tendu verticalement, serait presque aussi long que celui de la girafe, et son corps est beaucoup plus gros que celui de cet animal.

La courbure de son cou, qui est une disposition unique parmi tous les mammifères, donne tout d'abord au chameau un profil singulier, accentué encore par le contraste de la bosse convexe dont son dos est chargé. La courbure du cou, en donnant plus de force de résistance à cette partie, permet un grand développement de la tête, qui est longue, et plus grosse que dans aucune espèce de ruminants. Les jambes présentent aussi un aspect et des dispositions exceptionnelles : elles sont si longues et si haut fendues, que la masse du ventre paraît étranglée aux aines et aux aisselles et se ballonne brusquement en dessous, tandis que le dos, surmonté de sa bosse, double encore cet effet. Les jambes et les cuisses sont grêles par le haut, tordues et noueuses à partir du genou et du talon, et les pieds, largement fendus, sont grands et plats.

La tête est d'un caractère imposant et original : elle surpasse en expression celle de tous les ruminants, et même celle du cheval. Le rengorgement du cou y donne un air de fierté ; elle est longue, busquée ; les arcades sourcilières sont excessivement saillantes, d'où se produit beaucoup de profondeur au regard ; la lèvre supérieure, très longue, très mobile, a quelque chose de gourmé, de dédaigneux.

La démarche de ce bel animal, réglée par la longueur de ses jambes et de son cou, est solennelle ; c'est un balancement de tout le corps sur un rythme large et régulier, comparable à celui d'un navire, à telles enseignes que certaines personnes voyageant à dos de chameau éprouvent les accidents du mal de mer.

Le chameau est un animal exclusivement domestique ; on n'en connaît point à l'état sauvage, et si haut qu'on remonte dans l'histoire ou dans les traditions, on le trouve toujours associé aux tribus nomades de l'Orient et de l'Afrique. Son obéissance, sa force, sa patience et sa sobriété, ont fait de lui un auxiliaire sans lequel l'homme n'aurait jamais pu s'aventurer dans les solitudes.

Le nom de « vaisseau du désert », que lui ont décerné les Arabes, forme à lui seul un hymne de reconnaissance où la physionomie, les services et, j'ose le dire, la poésie, de ce no-

ble animal, sont peints dans une seule image. Qu'on veuille bien me permettre de répéter ici ce que j'ai dit à ce sujet dans un autre ouvrage, et qui n'est que l'analyse de ce portrait :

« Mais sur les mêmes bords de cet océan de sable où il avait jeté l'Arabe, Dieu a conduit le chameau : il lui a donné, avec un soin et une prévoyance admirables, tout ce qui manque à l'homme pour traverser la mer de sable, pour en affronter les tempêtes : il l'a vraiment armé et gréé comme un navire de long cours ; il a effilé sa tête, allongé son cou, amaigri ses jambes, qui peuvent couper dans le vent, et donné à son corps une masse énorme capable d'y résister ; il lui a fait des pieds garnis d'une large semelle et qui ne s'enfoncent pas dans le sable; il a abrité profondément ses yeux sous leurs orbites pour les préserver du soleil, et largement ouvert ses narines afin de lui permettre de respirer d'un seul coup ; il a construit sa surface suivant des plans déclives où les rayons du soleil et les vagues du vent ne peuvent frapper que de biais ; il lui a donné la force, la vitesse, l'obéissance, le courage, la patience, la sobriété ; enfin il a creusé dans ses flancs des magasins où s'entassent des fourrages, et des réservoirs où se conservent des provisions d'eau.

» L'esthétique du chameau peut se résumer ainsi : au physique, tout en lui est bâti et disposé pour supporter un poids venant d'en haut. Son aspect général est celui d'un portefaix qui s'arc-boute et courbe le dos ; qui fléchit un peu, baisse le cou, mais relève la tête et, une fois la charge bien assise, marche. Et comme le chameau porte sa part de ce fardeau de la vie qui pèse sur tous les êtres vivants ; comme cette part est lourde parce qu'il vit dans des pays désolés, ses traits et sa physionomie portent l'empreinte auguste et sacrée de l'énergie et de la patience dans la misère, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus beau et de plus rare dans le monde moral. » (*Zoologie morale*, 2e partie, p. 44).

La vigogne, le lama et l'alpaca, avec des formes moins caractérisées, peuvent être considérés comme des réductions du chameau à cause de la longueur de leur cou et de la forme de leur tête : mais ils ont beaucoup moins d'expression, tant à cause de

l'abaissement de leur taille qu'à cause de la simplicité de leurs formes.

La girafe. — Tout extraordinaire que paraisse d'abord le corps de la girafe, il se rapproche beaucoup de celui du chameau par la longueur et la maigreur des jambes ; la tête, par le développement de la lèvre supérieure, ressemble assez à celle du même animal, et si par la pensée on abaissait et recourbait son cou, on verrait que la girafe n'est guère qu'un chameau redressé et allongé. La longueur et l'allongement vertical de ce cou, la disproportion entre le garrot et la croupe, et par-dessus tout l'excessive petitesse de la tête, donnent à la girafe un air de niaiserie très caractéristique ; elle fait penser à l'autruche, elle a même une vague ressemblance avec un grand oiseau qui tendrait le cou. Ce mouvement et la petitesse de la tête font cet effet chez tous les animaux où on l'observe, et c'est vrai même de l'homme.

Quoi qu'il en soit, la physionomie de la girafe présente un mélange de bizarrerie et de grâce qui mérite une mention particulière, car elle nous montre l'application amplifiée de nos principes généraux d'expression. Elle est bizarre parce que, les parties de l'animal étant entre elles dans des proportions inusitées, tous les mouvements présentent des effets inattendus ; elle est cependant gracieuse, d'abord parce que tout ce qui se développe en longueur est en général gracieux, et puis parce que des membres longs ont des mouvements plus souples, plus réguliers et plus harmonieux.

Le genre cerf. — Le cerf, le daim, le chevreuil, l'élan et le renne, forment un groupe caractérisé par une ramure plus ou moins développée qui tombe et se renouvelle chaque année. Ces animaux, qui sauf ce caractère ressemblent d'ailleurs beaucoup aux antilopes, sont pour la plupart d'une forme élégante et légère. Leur course, et c'est le principal trait de leur physionomie active, se compose d'une suite de bonds où l'animal s'enlève des quatre pieds à la fois comme s'il rebondissait sur une surface élastique. Le chevreuil est le plus gracieux de tous et peut rivaliser avec la gazelle.

L'élan. — Par sa taille souvent supérieure à celle du cheval,

l'élan tient le premier rang dans ce groupe. Il s'y distingue d'ailleurs par le développement excessif du garrot, par la force et la brièveté de son cou, et par le caractère marqué des traits de sa tête, qui est surmontée de bois énormes formant deux grandes empaumures dentelées au bord antérieur. Sa gorge est garnie d'une crinière de longs poils. Tous ces traits, et la grandeur de sa taille, composent à l'élan une figure gigantesque et trapue ; il n'est pas de ruminant qui ait autant que lui l'air étrange et sauvage. Comparé aux autres cerfs, il semble se dresser comme un survivant d'une race faite pour vivre dans le milieu redoutable des temps primitifs. Et de fait, réduite à un petit nombre d'individus réfugiés au fond de quelques forêts de l'extrême nord, cette race paraît destinée à disparaître avant un siècle.

Le renne. — Quoique les formes du renne tiennent le milieu entre celles du cerf et celles de l'élan, cet animal a une physionomie toute spéciale qui lui est imprimée par le climat rigoureux où, parmi les neiges et les tempêtes des régions polaires, se passe sa pauvre existence. Le renne, comme le Lapon qu'il aide à vivre, est un des malheureux de ce monde, et on voit vraiment sur tout son être l'accablement sous le fardeau de la vie.

Il faut voir le renne en troupeau, dans son climat, au milieu de ces paysages, dont les lignes simples s'accordent si bien avec les formes primitives des races qui les habitent.

Ainsi vu d'ensemble et en masse, il offre dans tous ses traits un caractère de force et de persévérance marqué avec une énergie singulière par le développement puissant du poitrail et du garrot, par la courbure et la brièveté des reins, par la vigueur et les nodosités de ses fortes jambes que supportent des pieds larges et bien fendus. Comme tous les êtres qui peinent beaucoup, il a le cou gros, court et enfoncé dans les épaules. Sa tête, plus longue et plus large que celle du cerf, a une physionomie moins vive, empreinte de la sévérité mélancolique que donne une vie durement achetée par le travail.

Les antilopes, les chèvres et les moutons. — Quoique le genre nombreux des antilopes présente tantôt beaucoup de ressemblance avec les cerfs, et tantôt se rapproche des chèvres ou des bœufs,

la légèreté de leurs formes, la nature des cornes creuses dont leur front est armé, les assimilent plus généralement aux chèvres et aux moutons. La gazelle, le chamois, le gnou, les chèvres, le mouflon, ne sont que des variantes du même type d'animaux maigres, à flancs étroits, à membres minces, à tête fine, qui tous, sauf les différences de taille et de cornes, ont à peu près les mêmes habitudes, le même régime, et par conséquent la même physionomie. Nous arrivons d'ailleurs aux derniers des mammifères, à ceux dont la vie se rattache le plus immédiatement à la terre, et sauf cette différence que ceux qui vivent sur les rochers et sur les montagnes ont dans les mouvements et dans le caractère quelque chose de plus rustique et de plus animé, tous ensemble, y compris le mouton qui est une des plus sottes bêtes de la création, ne forment qu'un troupeau sans grand intérêt au point de vue de la physionomie.

Le genre bœuf. — L'aurochs, le buffle, le gyall, le yack, le zébu, le buffle du Cap, le bison, le bœuf musqué, et enfin le bœuf domestique, forment un genre remarquable par la haute taille de ces animaux, leur tête plus grosse, leur front plat, et leurs cornes, qui chez certains buffles de l'Inde nommés arnis, ont jusqu'à dix pieds d'envergure.

Le taureau. — Le taureau est un animal admirable, dont les formes ramassées, la tête courte, l'encolure épaisse, annoncent bien la force et la brutalité. Les courses de taureaux qu'on voit en Espagne sont un des spectacles les plus tragiques auxquels on puisse assister, et malgré l'adresse et le courage des hommes qui l'attaquent, c'est le taureau qui remplit la scène et c'est lui qui est le héros. Son irruption dans l'arène, ses charges tête baissée, ses bonds terribles, ses voltes sur les pieds de derrière, les secousses de ses cornes, le fouettement de sa queue contre ses flancs, ses pieds de devant fouillant le sable, sa fureur, son courage que rien ne peut abattre, tout cela fait éprouver des émotions tellement violentes et tellement naturelles, qu'on ne s'étonne pas de voir un peuple entier préférer ce spectacle à tout autre.

Le bœuf. — Le bœuf domestique, par son association avec l'homme, est de tout le genre celui dont la physionomie nous

est à la fois la mieux connue et la plus intéressante. Depuis le commencement des temps et dans tous les pays de la terre, il est le compagnon et le nourricier de l'homme. Ces champs qu'il féconde par son travail et qui sous ses pas se couvrent de fleurs et de verdure, il les anime par ses formes rustiques et par ses mouvements lourds et solennels. Son corps est de la couleur de la terre, les angles et les rondeurs de ses os ressemblent à la forme des montagnes, et quand, aux dernières lueurs du crépuscule, il se couche, la masse de ce grand corps se confond si bien avec le sol, qu'on ne voit plus où commence l'animal, où finit la terre. C'est cette épaisseur de formes, c'est cet empâtement dans la matière, qui font la physionomie du bœuf; réduit à je ne sais quelle sensation confuse de la vie, ignorant sa force et sa liberté, le bœuf n'est guère plus qu'une machine animale, créature intermédiaire entre le corps brut et l'être vivant.

Ce qu'il perd par là dans la hiérarchie zoologique est ce qui le relève quand on le considère au point de vue de l'expression et du sentiment. Avec sa tête massive, son mufle épais et morne, ses gros yeux sans regard, ses membres noueux, et tout cet amas d'os et de chair si lourdement pétris, le bœuf nous fait plus penser qu'aucun des animaux sauvages qui se rapprochent de lui. C'est qu'il est notre compagnon de tous les jours; c'est lui qui fait passer la vie du sein de la terre aux flancs de la race humaine, et quand, au penchant d'une terre labourée, nous voyons se découper sur le clair du ciel son profil puissant et sombre, il semble répandre autour de lui une espèce de mélancolie solennelle.

Le buffle et le zébu. — Le buffle d'Europe, le buffle du Cap et le zébu, espèces domestiques aussi, ne présentent pas, au point de vue de la physionomie et surtout des mouvements, de caractères très différents: c'est toujours le bœuf, rustique et lourd dans le buffle d'Europe, noir et sauvage dans le buffle du Cap, réduit et raffiné dans le zébu: mais le caractère des formes est le même.

L'aurochs. — L'aurochs ressemble tellement au bœuf qu'on l'a considéré longtemps comme le type du bœuf actuel; on sait

maintenant que ce type est le *bos primigenius*, espèce fossile disparue avec la faune quaternaire. Plus grand, plus dégagé dans ses formes, l'aurochs est peut-être celui de tous les bœufs qui représente les ruminants sous l'aspect le plus accentué et le plus imposant, mais son expression n'a rien qui diffère au fond de celle de ses congénères.

Le bison, le yack et le bœuf musqué. — Ces trois espèces de bœufs diffèrent notablement des autres par le pelage, mais leurs formes sont les mêmes en dessous. Le bison, couvert jusqu'aux épaules d'une épaisse crinière, paraît ainsi avoir la tête énorme et le devant du corps très puissant, ce qui lui donne un aspect de force et de brutalité fort caractéristique. Au contraire, ensevelis sous une masse épaisse de longs poils qui descendent presque à terre, le yack et le bœuf musqué n'offrent à l'œil qu'une masse confuse sous laquelle les mouvements de leur tête et de leurs membres restent à peine visibles : ce sont donc des animaux sans aucune expression sauf celle de leur grosseur.

Les cétacés. — Les cétacés sont les géants de la création. Ils vivent dans la mer. A la différence des carnassiers amphibies tels que le phoque et l'otarie, ils ne sortent jamais de l'eau et y vivent comme de véritables poissons, dont ils se rapprochent par leur forme, car ils n'ont point de cou, leurs bras sont conformés en rames, et leurs membres postérieurs, repoussés tout à fait à l'extrémité du corps, sont atrophiés et réunis en une seule masse pour former une queue horizontale en croissant. Cette queue est leur seul moyen de propulsion et d'élévation dans l'eau, les membres antérieurs ne leur servant guère qu'à se diriger, de sorte qu'on peut comparer assez exactement les cétacés à des navires sous-marins mus par une hélice.

L'énorme quantité de graisse dont tout leur corps est rempli donne à ces animaux une légèreté spécifique très grande malgré leur volume, et leur permet de manœuvrer cette masse avec plus de facilité qu'il ne semblerait, et ils sont très rapides nageurs.

Cette facilité, et le soutien qu'ils trouvent dans le milieu très dense où ils vivent, ont rendu possible leur accroissement bien au delà de celui d'aucun animal terrestre : c'est l'eau qui les

porte, puisqu'ils y sont presque flottants, et s'ils avaient été obligés de se porter eux-mêmes sur le sol, ils n'auraient jamais pu mouvoir les jambes colossales qu'il leur aurait fallu pour supporter un corps plus colossal encore.

Cette observation est du plus grand intérêt au point de vue de la physionomie, car elle nous fait voir que nous arrivons ici au maximum de grandeur possible pour l'être animé, et elle nous donne, ce qui est plus intéressant encore, la raison de cette limitation. Elle éclaire d'ailleurs aussi d'une nouvelle lumière la vérité du principe de proportion qui dans les êtres vivants règle à la fois la mesure du tout et celle des parties. Enfin elle nous montre qu'au delà d'une certaine grandeur la vie organique devient impraticable.

Les cétacés présentent encore d'autres caractères en quelque sorte aussi monstrueux que leur énormité. Ils ont de cinq à sept estomacs, suivant les espèces, et plusieurs rates. Au lieu d'être placées en avant de la face, leurs narines, par une disposition unique, sont percées au sommet de leur tête, de sorte qu'ils peuvent respirer sans élever leur bouche hors de l'eau.

Tous, sauf les lamentins et les dugongs, sont souffleurs, c'est-à-dire qu'ils rejettent par le nez deux jets d'eau qu'on voit de fort loin en mer. Cette eau vient de leur bouche, qu'ils peuvent ainsi vider d'eau sans la rouvrir, lorsqu'ils ont saisi un poisson.

Les lamentins et les dugongs sont herbivores, les autres cétacés vivent à la fois d'herbes marines, de coquillages et de poissons. Quelques-uns, comme le dauphin, le marsouin et le narval, sont très féroces.

A part les différences de grandeur, tous les cétacés ont à peu près le même aspect, et sauf la baleine et le cachalot, ils diffèrent à peine des grandes espèces de poissons. La confusion de leur tête avec le corps ; l'absence de membres ; la simplicité de leur forme générale et le peu de diversité des parties ; l'immobilité absolue de la tête, réduite à une masse brute, ne laissent à ces animaux d'autre expression que celle de la grandeur et de la force par le poids, car l'absence de membres exclut de leur aspect toute expression d'activité. Quand on a dit d'eux qu'ils

sont énormes et que leur masse nous épouvante, on a décrit toute leur physionomie.

Le marsouin. — Le marsouin est le plus laid des cétacés, si bien que son nom, entre matelots, est une injure. Il a le museau arrondi, et sa tête ressemble à celle d'un nègre. Sa physionomie n'a rien de particulier d'ailleurs.

Le dauphin. — Les anciens avaient divinisé le dauphin, lui avaient attribué la prudence, la sagesse, la moralité, presque la vertu, et le considéraient comme un cétacé absolument dévoué à l'homme : tout cela parce que le dauphin suit en troupes les navires pour s'emparer des poissons qui se maintiennent dans leur sillage. Non contents de l'idéaliser ainsi, ils lui avaient composé un corps de pure fantaisie, couvert d'écailles, souple comme celui d'un serpent, et orné d'une tête ronde qui n'a aucun rapport avec celle du dauphin réel, car celui-ci a le museau en forme de bec et sa tête est petite. A bien prendre, le rouget grondin ressemble beaucoup plus au dauphin mythologique, et il est probable que c'est d'après ce poisson que les anciens ont imaginé leur dauphin.

La baleine et le cachalot. — La baleine a la tête ovoïde, le cachalot l'a cylindrique, mais au point de vue de l'aspect ces deux cétacés ne diffèrent pas beaucoup. Ces animaux, comme tous ceux qui vivent au fond des eaux, comptent à peine dans l'ordre de l'expression, puisque, s'ils paraissent de temps à autre sur la scène où se déroule le drame physionomique, c'est pour un instant, quelques minutes tout au plus, soulevant à peine au-dessus de la mer leur grand dos noir, en lançant comme un double panache le jet de leurs évents. Mais leur figure, mais cette ombre immense passant comme un nuage noir à travers les profondeurs de l'océan, c'est ce que l'œil humain ne verra jamais, et c'est là, s'il nous était donné de pouvoir plonger dans ces gouffres, qu'au-dessus des algues, des coraux et des coquillages, au-dessus des turbots gigantesques aplatis au fond de la mer, au milieu des myriades de poissons qui fuient devant elle en faisant reluire les éclairs de leurs ventres argentés, là, côte à côte avec les requins, les congres, les tortues, qui se détournent quand elle

passe, c'est là qu'il faudrait voir la baleine dans tout l'appareil de sa puissance.

Dans les combats que les pêcheurs lui livrent pour la capturer, il arrive quelquefois qu'elle vient se débattre à la surface, et c'est alors sur la mer un bouleversement comparable à celui d'une tempête.

Il arrive aussi que, surprise par la marée basse dans un canal étroit où elle ne peut se retourner, elle touche comme un bâtiment naufragé. Il existe en Norvège, dans l'île de Flagstadt, du groupe des Loffoden, un piège naturel de ce genre où, depuis le commencement de ce siècle, plus de vingt baleines sont venues s'échouer. « Qu'on se figure, sous un ciel chargé de nuages, sur une mer toujours en fureur, le pauvre monstre se débattant contre les rochers qui l'étreignent, soulevant, dans ses soubresauts désespérés, des montagnes d'eau et des tourbillons d'écume, et poussant des hurlements si épouvantables que ceux qui ont été témoins de ce spectacle ne peuvent en parler sans frémir. » (*Zoologie morale*, 2e partie, p. 147).

OISEAUX

L'oiseau est un animal à sang chaud et à respiration double ; chez lui l'intérieur des poumons communique par des conduits qui vont porter dans toutes les parties du corps, même dans les os, l'air respirable ; cet air entre en contact avec le sang et lui abandonne de l'oxygène. Cette opération développe de la chaleur, de sorte que le corps est échauffé à la fois dans toutes ses parties, à la différence des mammifères, où la respiration n'a lieu que dans les poumons et où le foyer de la chaleur est par conséquent concentré dans ces organes. On peut donc comparer le corps des oiseaux à un appartement chauffé par un calorifère, tandis que celui des autres animaux ne serait chauffé que par un poêle. Le premier effet de cette température élevée du corps est de le rendre plus léger, puisque les gaz et notamment l'air, qui le pénètrent, étant plus chauds, sont moins denses.

Cette grande quantité d'air, ainsi répandue dans toute la substance du corps, l'allège par elle-même, puisque tout l'espace que cet air occupe serait rempli, à défaut d'air, par des liquides ou des solides, comme il en est pour les mammifères : le corps forme ainsi une espèce d'éponge imbibée d'air, sans parler d'une enveloppe d'air chaud que les plumes, grâce à leur disposition feutrée, maintiennent autour du corps de l'oiseau.

Cette chaleur du sang, cette circulation et cette respiration accélérées, sont à la fois la cause et l'effet de l'activité extrême de l'oiseau, puisque si ses mouvements les accélèrent, la respiration et la circulation à leur tour activent ces mêmes mouvements. Or ces mouvements fréquents et rapides sont une condition essentielle de sa vie, car, de tous les modes de locomotion, le vol est celui qui exige la plus grande force et la plus grande vitesse et qui ne permet aucun temps de repos.

Toute l'organisation physiologique de l'oiseau est donc calculée pour les ailes. On peut ajouter que la charpente du squelette est agencée uniquement pour fournir des points d'appui aux leviers musculaires et osseux qui doivent manœuvrer ces ailes. Aussi le corps est-il une carcasse rigide, inflexible, où tous les os soudés ne permettent aucune articulation : il ne s'y produit aucun de ces mouvements, de ces palpitations des flancs et de la poitrine, qui chez les mammifères donnent lieu a des expressions si pathétiques.

Les pattes mêmes, excepté chez les rapaces et les grimpeurs, ne sont guère que des supports, se contractant automatiquement lorsque l'animal se pose, et d'ailleurs elles se réduisent à mesure que les ailes se développent, jusqu'à devenir presque nulles chez le martinet, la frégate, le milan de la Caroline.

La masse du corps étant ainsi immobile et l'action des pattes, plus ou moins limitée, toute l'activité de l'oiseau, en dehors du vol, se concentre dans les mouvements de la tête et de la queue. Les deux parties varient également en grandeur et en activité, depuis la queue, si longue et si mobile du paon, jusqu'à celle de la caille, qui est à peine marquée et reste toujours inerte ; depuis le cou du moineau, qui n'a que neuf vertèbres, jusqu'à celui du cygne, qui en a vingt-trois : mais dans tous les oiseaux sans exception

c'est la tête qui est l'instrument principal de la vie, et à cet effet son articulation avec la première vertèbre du cou se fait par un seul condyle demi sphérique, ce qui lui donne une mobilité extrême. Il suffit d'observer une poule, un pigeon, par exemple, pour voir qu'à chacun de leurs mouvements leur tête semble sautiller au bout de leur cou.

Cette tête, si importante pour la nourriture et la défense de l'animal, est abaissée au point de vue de l'expression. D'abord elle est petite comparativement au corps, ce qui, dans tous les animaux indique peu d'intelligence; le crâne est exigu; la face ne consiste pour ainsi dire qu'en un bec et des mâchoires; le nez et les lèvres sont remplacés par le cornet rigide du bec; il n'y a pas d'oreille externe.

Les pattes sont des tubes osseux terminés par des espèces de pinces: elles ne prennent d'indépendance et d'activité que chez les rapaces et les grimpeurs, et sont couvertes d'écailles qui en augmentent la raideur et l'insensibilité.

Mais ce qui contribue encore à effacer la physionomie de l'oiseau, ce sont ses ailes. Au repos, elles se confondent avec la masse du corps, et nous sommes tellement habitués à voir des membres à côté d'une tête, que l'animal semble mutilé; cet effet est très sensible surtout chez les oiseaux à grosse tête comme le perroquet ou à long bec comme le corbeau, qui restent longtemps immobiles. Lorsqu'au contraire l'oiseau vole, sa tête se renfonce, ses pattes se couchent en arrière, et on ne voit plus que deux ailes et une queue.

La forme des oiseaux est ovoïdale, tendant un peu au prisme chez les rapaces et chez certains grands échassiers. Sauf dans ces espèces supérieures, la tendance générale à l'ovoïde ne laisse que peu de place à la diversité des parties, et le plumage, par l'épaisseur de la couche dont il enveloppe tout le corps, augmente encore l'uniformité des contours et la continuité des masses. Par la même raison les oiseaux se distinguent beaucoup moins les uns des autres que les mammifères; ils se distingueraient moins encore sans la variété de leur plumage.

Nous n'avons pas à revenir sur ce que nous avons dit à propos des couleurs dans les animaux; les oiseaux présentent l'énigme

dans tout son éclat, mais un éclat qui nous aveugle, car il est impossible de se rendre compte, de près ou de loin, de leur coloration si variée. Au milieu de cet éblouissement on ne voit qu'un groupe, celui des rapaces, qui offre une certaine homogénéité dans les couleurs, car ainsi que nous l'avons rappelé précédemment, leur plumage ne présente d'autres nuances que le blanc, le noir et le roux, soit seuls soit mélangés, et jamais aucune des couleurs du prisme.

Le système nerveux des oiseaux est beaucoup moins actif que celui des mammifères. Le tact et le goût existent à peine chez eux, leurs pattes étant couvertes d'écailles, et leur langue, sauf dans les perroquets, ne consistant guère qu'en un cartilage plus ou moins aigu. Ils n'ont pas d'oreille externe, l'ouïe, par conséquent, n'est pas fort développée.

Mais la vue est extraordinairement organisée chez eux, la rétine présente des dispositions toutes particulières, et ils ont une troisième paupière qui se tend ou se détend latéralement sur l'œil pour modifier la vision. On conçoit que ces êtres, qui nagent dans l'air à de grandes hauteurs au-dessus du sol, n'auraient pu vivre sans cette faculté de voir à distance les insectes qu'ils vont poursuivre dans l'espace ou la proie qu'ils cherchent à découvrir de loin en s'élevant dans l'air.

De tout cet ensemble de traits et de caractères il résulte que l'oiseau a par lui-même très peu d'expression, et que toute sa physionomie est dans ses mouvements. Seuls certains rapaces ont quelque chose de plus dans les traits de la tête, par suite des détails que nous analyserons tout à l'heure.

Sous le rapport de la grandeur, rappelons que cet ordre présente des écarts aussi considérables que ceux d'entre les mammifères, puisque l'échelle du minimum au maximum va du plus petit des oiseaux-mouches, qui est gros comme une abeille, à l'autruche, qui a près de trois mètres de hauteur.

Enfin, pour en achever la comparaison avec les mammifères, les oiseaux présentent de même des nuances de style en rapport avec leur régime, et il y a dans les formes de certaines espèces une ressemblance vague avec ce qu'ils mangent. Les insectivores, par exemple, ont des formes plus fines, et le bec surtout est

aigu et délicat; les granivores ont un bec busqué non moins caractéristique. Nous montrerons en leur lieu les analogies qui nous semblent se marquer avec assez d'apparence entre les rapaces et les carnassiers, entre les rongeurs et les passereaux, entre les échassiers et les kanguroos, entre les plongeurs et les amphibies.

Comme parmi les mammifères, on trouve parmi les oiseaux ces singuliers déclassements par lesquels certaines espèces semblent sortir des conditions de leur organisation : il y a des oiseaux nageurs, plongeurs, grimpeurs, et d'autres qui ne volent pas, au point que chez quelques-uns d'entre eux, comme l'aptéryx et le manchot, les ailes viennent à disparaître presque complètement. La seule chose qui ne change jamais chez les oiseaux, c'est la nature du tégument : tous ont le corps couvert de plumes.

La voix enfin est une des facultés les plus caractéristiques de l'oiseau. Dans la plupart des espèces, le cri est mieux articulé que chez les mammifères, mais chez quelques-uns comme les oiseaux chanteurs, la voix est musicale, c'est-à-dire qu'elle reproduit, dans un ordre et avec des intervalles musicaux réguliers, des séries de notes qui constituent un véritable chant. C'est là, au point de vue de l'expression auditive, un privilège exclusif aux oiseaux, et si on ne peut pas le considérer positivement comme un rapport direct entre eux et nous, il faut en tout cas y reconnaître une communication naturelle analogue à l'impression mystérieuse que la voix des grands mammifères nous fait éprouver. Le chant de certains oiseaux comme le rossignol est si puissant, si émouvant, celui de certains autres comme la chouette ou le kamichi est si mélancolique ou si solennel, que nous ne pouvons les entendre sans nous sentir saisis d'une émotion profonde.

Nous allons passer en revue les principaux types des oiseaux, en suivant la classification de Cuvier, qui s'accorde pour nous avec celle de leurs divers caractères d'expression, réserve faite des écarts qui, dans cette classe de vertébrés comme dans toutes les autres, font parfois prendre à certains oiseaux les caractères d'une famille très différente de la leur.

Rapaces. — Les rapaces sont les plus expressifs des oiseaux, parce qu'ils en sont les mieux organisés, les plus forts et les plus carnassiers. Dans les oiseaux comme dans les mammifères, le

régime carnivore coïncide toujours avec une organisation et une intelligence supérieures ; pour le rapace comme pour le carnassier, la vie est une chasse, tandis que pour les herbivores elle n'est qu'un repas.

Ces conditions de lutte et de poursuite imposées aux animaux de proie leur donnent à tous, quelle que soit leur place dans la série animale, une certaine analogie qui domine les différences de forme. Des nécessités de mécanique, des conditions de force et de pénétration, s'imposent à l'outillage indispensable pour saisir, retenir et déchirer la proie. Les membres à leur tour doivent être aptes à manœuvrer ces armes, et pour donner un point d'appui aux membres, le corps prend une forme appropriée.

C'est ainsi que, malgré l'immense différence entre un rapace et un carnassier, nous pouvons saisir du premier coup d'œil une analogie évidente entre le bec des rapaces et la dent des carnassiers, entre la forme des serres de l'aigle et celle des griffes du lion. La grosseur des pattes, la force du bec, le développement du crâne, la vivacité du regard, et la disposition particulière des narines, ouvertes largement dans une membrane qui couvre toute la surface du bec, enfin la forme busquée et sensiblement prismatique de leur dos, tout en eux indique la force. Plusieurs atteignent une taille considérable, et l'envergure de leurs ailes arrive à près de trois mètres. Leur vol est d'une telle puissance que certains d'entre eux peuvent enlever un agneau et même un lama ; mais ce qui en tout cas est bien établi, c'est que le gypaëte, lorsqu'il voit un mouton, une chèvre, un chamois, ou même un jeune veau, sur le bord d'un rocher escarpé, fond sur lui, le précipite, et s'abat ensuite sur l'animal pour le dévorer lorsqu'il s'est brisé dans sa chute.

Les rapaces se divisent en deux familles bien distinctes, les diurnes et les nocturnes.

Le vautour, le condor, le faucon, l'aigle, le milan de la Caroline, représentent, parmi les rapaces diurnes, des types particulièrement caractéristiques sous le rapport de l'expression.

Le vautour. — Ce qui donne au vautour une physionomie tout à fait à part, c'est la nudité de sa tête et de son cou, que fait ressortir davantage la collerette hérissée dont il est entouré.

Le rengorgement de ce cou pelé donne encore plus de saillie au bec énorme qui forme à lui seul presque toute la figure de l'oiseau, et l'absence de plumes sur le crâne laisse voir l'exiguïté de cette partie ; de là résulte une expression de bestialité plus marquée, ce qui se produit toutes les fois que, chez un animal, la masse antérieure de la face prédomine sur celle du crâne. C'est ainsi qu'avec une tête peu différente de celle de l'aigle, le vautour se place en regard de l'aigle à peu près comme est le tigre en regard du lion ; on lui trouve un air de bassesse et de lâcheté, tandis qu'on a fait à l'aigle une dignité égale à celle du lion ; au fond cependant l'aigle ressemblerait au vautour si on lui plumait la tête et le cou, de même que le lion ressemblerait au tigre si on lui retranchait sa crinière.

Le condor. — Le condor, qui n'est qu'un grand vautour, pourrait justifier cette réflexion, car tout vautour qu'il est, il a été choisi comme emblème national par les peuples de l'Amérique. Ses mœurs ne diffèrent cependant en rien de celles des vautours et des autres rapaces, mais il est d'une telle force et d'une telle grandeur, qu'on conçoit comment il a dû naturellement être pris comme une image de la puissance guerrière. C'est en effet le plus beau et le plus grand des oiseaux de proie, et la noirceur de son plumage ajoute encore à ce que son aspect a de menaçant. Sa tête, quoique dépourvue de plumes, n'est pas hideuse comme celle du vautour ; elle est drapée de caroncules qui en augmentent le volume et donnent au cou plus de mouvement ; ces caroncules forment sur la gorge une sorte de jabot, et s'étalent sur le haut du front en un disque charnu.

Comparé aux autres oiseaux de la même famille, le condor est celui qui donne l'idée de la plus haute puissance où s'élève, dans un oiseau, l'expression de la force et de la férocité. C'est le lion de l'ornithologie.

L'aigle. — L'aigle, bien des siècles avant le condor, avait été pris par les hommes comme emblème du pouvoir, puisque son image servait d'étendard aux légions romaines ; le Saint Empire, l'Autriche, la Russie, la France impériale, l'ont aussi fait figurer dans leur écusson ou à la hampe de leurs drapeaux. Lorsque l'on considère l'aspect et les mouvements de cet oiseau, on reconnaît

que sa physionomie est en effet très caractéristique, très particulière, et l'analyse de ses traits justifie le symbolisme que la majorité du genre humain, on peut le dire, s'est accordée de tout temps à lui reconnaître.

Outre que sa taille, sa couleur sombre et ses formes vigoureuses, annoncent chez lui, comme chez tous les rapaces, la force et la cruauté, sa tête se distingue de celle de ses congénères par une largeur beaucoup plus grande de la base du bec, par l'enfoncement de ses yeux, ombragés sous des espèces de sourcils qui donnent à la fois plus de vivacité à son regard et plus de modelé à sa tête. Cette largeur à la base isole le bec, en fait mieux ressortir la saillie, et forme une espèce de face que les sourcils accentuent et développent encore. La tête a des mouvements brusques de côté ou en avant qui marquent la vigueur, la décision. La garniture de plumes qui cache une partie des serres les fait paraître plus puissantes. Enfin, lorsque, déployant ses ailes, l'aigle s'élève, plane dans l'espace, ou fond comme un trait du haut des airs, il y a dans sa figure, dans son ascension ou dans sa descente rapide, dans ses mouvements, tous les signes de force, de grandeur, de rapidité, de majesté imposante, qui répondent dans l'esprit des hommes à l'idée du pouvoir suprême, et l'aigle semble vraiment un oiseau royal.

Le faucon. — Chez le faucon et les oiseaux du même type, la taille diminue beaucoup, le corps s'effile, le bec et les serres ont moins de force, les ailes sont moins larges, le vol est moins puissant. Destinés à chasser une proie plus légère et plus faible, ces oiseaux perdent en masse ce qu'ils gagnent en vitesse, et comme si la nature voulait marquer leur infériorité par un signe visible, leur couleur est moins foncée en général que celle des grands rapaces.

Le milan de la Caroline. — Une mention particulière est due au milan de la Caroline, parce que cet oiseau de proie présente dans ses formes le dernier terme de la tendance que nous venons de signaler. Il a les ailes et la queue tellement longues qu'il ne peut être comparé qu'à la frégate, qui est le plus surprenant des oiseaux sous ce rapport.

Le messager. — Le messager ou serpentaire offre une physio-

nomie encore plus à part : c'est un véritable échassier quant à la longueur de ses jambes. Il se nourrit spécialement de serpents, et la longueur de son tarse lui permet de tenir ces animaux à distance sans avoir à redouter leur piqûre. Tous les autres oiseaux à longues pattes sont des échassiers, dont les mouvements sont toujours lents et mesurés : le messager, qui a du sang d'oiseau de proie dans les veines, marche au contraire vivement ; ses grandes enjambées, sa tête haute, son bec recourbé, la plume détachée qu'il porte derrière l'oreille, tout cela lui donne un air conquérant et agressif qu'on ne retrouve dans aucune autre espèce d'oiseaux.

Les rapaces nocturnes. — La chouette, le grand-duc, le hibou. par la grandeur de leurs yeux, par l'apparence arrondie de leur tête et les deux aigrettes qui s'y dressent, offrent une ressemblance extérieure saisissante avec les félins, et ils sont nocturnes aussi.

L'épaisseur du plumage de leur tête les rend tout à fait différents des autres oiseaux et les revêt d'un aspect de tristesse qui les a fait choisir comme emblème et comme présage de la mort ; ils figurent, en compagnie du crapaud et de la chauve-souris, dans les scènes fantastiques dont notre imagination aime à peupler l'obscurité des nuits. La rondeur de leurs yeux, entourés d'une auréole rayonnante de plumes pâles, leur donne un regard étrange, parce qu'en effet, dans tout objet environné de lignes divergentes, l'expression, qu'on cherche naturellement vers le centre, se disperse dans toutes les directions. Leur couleur est terne et sombre, leur corps est ramassé ; nous ne les voyons guère que pendant le jour, et ils sont alors éblouis par la lumière, immobiles, ahuris : tout cela en fait des volatiles fort laids, sinistres même ; et puisqu'il fallait aux hommes une image vivante des idées funestes que leur inspirent la mort et la nuit, ils ne pouvaient rien choisir de mieux que ces vilaines bêtes, qui ne vivent que de sang et de ténèbres.

Passereaux. — L'ordre des passereaux comprend un nombre immense d'oiseaux de petite ou de moyenne taille depuis le corbeau jusqu'à l'oiseau-mouche. Ils se distinguent très nettement des autres ordres par la conformation de leurs pattes, qui sont

courtes, grêles, presque toujours pourvues de trois doigts en avant et d'un quatrième en arrière, et dont les ongles sont faibles et peu courbés. Chez certains d'entre eux qui par exception vivent de proie vivante, le bec est crochu. Les autres sont granivores ou insectivores: dans le premier cas, leur bec est conique; dans le second cas, il est faible et grêle ou très élargi. Une seule espèce, le calao-rhinocéros, porte un bec énorme surmonté d'une espèce de corne en croissant.

C'est dans cet ordre que se trouvent la plupart des petits oiseaux tels que le moineau, le pinson, la mésange, la linotte, le rossignol, tous les becs-fins, et les colibris. La petitesse de leur corps, la finesse de leurs pattes et de leur bec, leur donnent un caractère d'élégance et de légèreté. Les insectivores sont les plus élégants de tous; l'hirondelle en est un des types remarquables, par la longueur extraordinaire de ses ailes et de sa queue.

C'est parmi les oiseaux de cet ordre qu'on voit éclater le suprême éblouissement des couleurs. La plupart des oiseaux des tropiques, et à leur tête le colibri, sont de véritables joyaux vivants. Ici, comme à l'aspect des couleurs splendides des papillons, des coquillages, la raison n'a rien à espérer qui lui découvre la cause de ce déploiement de magnificence, puisque les plus brillamment ornés des passereaux diffèrent à peine, par la taille et les conditions de vie, de leurs congénères les plus modestes et les plus obscurs.

A part le corbeau, le calao, la pie-grièche et la pie, qui sont presque carnassiers et dont la taille est d'ailleurs plus forte, ces oiseaux n'ont pas grande intelligence; leur vie s'agite dans un cercle étroit, leur vol n'est ni très élevé ni très soutenu sauf chez les hirondelles, et par conséquent leurs mouvements multipliés et toujours les mêmes n'ont pas d'autre expression que celle de la grâce légère et de la vivacité. Telles sont, au point de vue de la physionomie, les seules observations à retenir sur ces oiseaux. Par cet ensemble de caractères et par leur manière de vivre, ils représentent d'une manière frappante les rongeurs et les insectivores de la classe des mammifères.

Grimpeurs. — Bien que placés en zoologie après les passe-

reaux, les grimpeurs sont beaucoup plus intéressants sous le rapport de l'expression. Cet ordre est formé des toucans, des perroquets, des indicateurs, des pics et des coucous. Les grimpeurs sont pour la plupart frugivores ou granivores. Ce qui les distingue des autres oiseaux, c'est la disposition de leurs quatre doigts qui, dirigés deux en avant et deux en arrière, leur forment une sorte de pince ou de crochet dont ils se servent pour grimper, en s'aidant en outre parfois de leur bec comme d'un crampon.

Les perroquets. — Les plus connus d'entre eux sont les perroquets, remarquables par leur aptitude singulière à imiter la voix humaine et même à prononcer des mots et des phrases entières. Quoique cette faculté ne soit pour ces oiseaux que le résultat d'un simple penchant instinctif servi par un appareil vocal particulier, les perroquets sont peut-être, si on en juge par la grosseur de leur tête et par le développement et la saillie de leurs circonvolutions cérébrales, les plus intelligents des oiseaux. Ceux qu'on tient en captivité donnent des marques très touchantes d'affection à leurs maîtres.

Les perroquets sont des animaux essentiellement grimpeurs et ils vont de branche en branche en s'y accrochant avec leurs pattes, qui sont armées d'ongles forts et assez crochus.

Mais ce qui les caractérise au plus haut degré et les place hors de pair avec les autres oiseaux, c'est l'adresse et la facilité avec lesquelles ils savent se servir de leurs pattes pour saisir leur nourriture, la porter à leur bec et l'y maintenir pendant qu'ils mangent. Ils deviennent par là le seul exemple d'animaux chez lesquels le pied de derrière s'élève presque à la fonction d'une main. Cette faculté, jointe à la grosseur et à la rondeur de leur tête, au développement de leur cerveau, à leur instinct d'imitation, à leur caractère affectueux, et enfin à leur habitude de grimper, fait faire un rapprochement entre ces oiseaux et les singes, comme nous en avons fait un entre les rongeurs et les passereaux.

La famille des perroquets, dont l'ara, le cacatoès et les perruches, sont les représentants bien connus, est une des plus nombreuses et des plus variées de l'ornithologie. Dans les

petites espèces elle arrive à se confondre presque avec les passereaux, mais dans les grandes, son bec recourbé, sa tête grosse, les mouvements bizarres de ses pattes, et surtout sa façon de grimper en s'aidant du bec, lui donnent un air d'intelligence et d'adresse qu'on ne retrouve à un tel degré dans aucune autre espèce d'oiseaux.

Le coucou, l'indicateur et le pic. — Les autres espèces de grimpeurs sont fort au-dessous des perroquets comme physionomie et comme intelligence; insectivores, ils se rapprochent par leurs formes des passereaux insectivores. Ce sont des animaux effilés, à bec long et aigu, conformés enfin, comme les quadrupèdes insectivores, dans ce style menu qui rappelle vaguement la ténuité de leur proie habituelle.

Le coucou n'a de remarquable que son instinct d'usurper le nid des autres espèces. Le pic est plus curieux par son adresse à creuser les troncs d'arbres pour y découvrir les larves dont il se nourrit. Il s'attaque même à la pierre : dans une vieille tour dépendant d'une maison de campagne où j'habite pendant la belle saison, les pics ont creusé dans la pierre deux trous dans l'un desquels on pourrait faire entrer le poing.

Quant à l'indicateur, il ne diffère pas beaucoup, comme expression, des deux espèces précédentes. Il n'a de particulier que son avidité pour le miel, qu'il cherche en criant, et c'est ainsi qu'il aide les indigènes de l'Afrique à découvrir les nids d'abeilles sauvages.

Gallinacés. — Le pigeon, le dindon, le paon, le faisan, le coq, la pintade et la perdrix, sont les types les plus connus des gallinacés.

A part le pigeon et ses variétés, qui se rapprochent des passereaux, mais dont les formes et les mouvements ont une grâce toute particulière, les gallinacés ont le bec court et voûté, les narines percées dans un espace écailleux, les ailes courtes, les pattes très fortes. Leur régime est essentiellement granivore, leur gésier est très musculeux et souvent garni intérieurement de plaques osseuses qui leur permettent de broyer avec leur estomac les graines qu'ils ont avalées.

Ce sont des oiseaux d'instinct assez grossier, vivant pour la

plupart en troupes sous la conduite d'un chef, et que l'ensemble de leurs mœurs et de leurs caractères biologiques généraux permet d'assimiler aux ruminants ou aux pachydermes. Les gallinacés sont plutôt marcheurs : ils ne volent que pour changer de lieu de pâture, puisque c'est sur le sol qu'ils trouvent les graines dont ils se nourrissent.

Le coq. — Le coq est assez connu pour que nous n'ayons pas à insister beaucoup sur la description de sa physionomie. C'est par excellence l'oiseau batailleur, et tout, dans la forme de son corps, de sa tête et de ses pattes, porte un air conquérant et agressif qui saute aux yeux des plus simples, puisque partout le coq est pris pour prototype des hommes à caractère vaniteux ou provocant.

Le dindon. — Le dindon, sans qu'on puisse bien s'expliquer pourquoi, a été au contraire toujours considéré comme le type de la sottise. Sa marche cadencée, les caroncules qui défigurent sa tête, et l'habitude qu'a le mâle d'hérisser ses plumes en faisant la roue, nous sembleraient plutôt propres à marquer chez lui la violence que la stupidité, car le dindon, surtout à l'état sauvage, s'il est aussi peu intelligent que les autres gallinacés, ne l'est pas moins.

Le paon. — Le paon, comme chacun sait, est l'emblème de l'orgueil humain : la raison, c'est qu'il étale en roue sa queue, et qu'on suppose que c'est pour faire voir comme elle est belle. Ce serait donc un enfantillage que de chercher un rapport physionomique entre la queue du paon et la métaphore purement littéraire que les hommes y ont pendue. Sans doute il est vrai que l'épanouissement d'une partie mobile est en général un signe de contentement chez tous les animaux, mais vouloir en faire l'indice d'une vanité propre à l'homme seul, c'est une licence qu'il faut laisser aux poètes et aux fabulistes, et qui n'a rien de commun avec les principes de l'expression naturelle. On arriverait à quelque chose de plus sérieux si l'on pouvait découvrir pourquoi le paon a une si belle queue, mais il faudrait pour cela résoudre l'énigme de la coloration dans les animaux et même dans toute la nature : or ce serait entamer la question par un des points les plus difficiles, puisque précisément nous

voyons dans cette espèce, côte à côte avec le mâle si brillamment paré, la femelle réduite aux couleurs les plus modestes.

Le faisan. — Chez les faisans, la forme du corps, fine par elle-même, prend une expression plus gracieuse et plus légère par l'effet de la queue, qui est longue et droite. C'est d'ailleurs dans cette tribu qu'on trouve le faisan doré, le faisan argenté, le faisan de la Chine, dont le plumage est, par son éclat et sa richesse, comparable à celui des plus beaux oiseaux des tropiques. Les faisans sont plus aériens que les espèces dont nous avons parlé jusqu'ici, et leur forme correspond à cette différence.

Les perdrix, les cailles, la pintade. — Enfin les perdrix, les cailles, dont on peut rapprocher la pintade, composent, au point de vue de la forme, un groupe d'oiseaux essentiellement terrestres, à petite tête, à pattes courtes, et dont le corps, ovoïde et incliné en arrière, se termine par une queue très courte. Ces oiseaux ont le vol assez lourd, quoi qu'ils puissent fournir, comme les cailles, de longues traites dans leurs migrations. Leur plumage est de nuances ternes ou blanchâtres, et pas plus chez eux que chez les rapaces, on n'y trouve d'autres nuances que le blanc, le roux et le noir. Sous le rapport de l'expression, ces animaux ne présentent aucun autre signe que leurs formes massives, qui semblent convenir à des oiseaux destinés à gratter et fouiller la terre ou le gazon pour y chercher les graines dont ils se nourrissent.

Échassiers. — Dans l'ordre des échassiers, la physionomie des oiseaux prend un caractère tout à fait décidé, par suite de l'extrême longueur de leurs pattes, qui entraîne forcément un cou plus long, puisque sans cela l'oiseau ne pourrait atteindre sa nourriture sans se baisser, sans s'arrêter par conséquent.

Ce n'est pas tout : les échassiers vivent de poissons ou de coquillages, mais ne nagent pas ; ils ne peuvent que s'approcher de l'eau ou s'y avancer, ce qui leur est facile grâce à la longueur de leurs pattes. Avec leur long cou, ils peuvent approcher leur tête de la surface de l'eau, mais une fois arrivés là, si leur bec était pareil à celui des autres oiseaux, il leur serait impossible de saisir aucun poisson : ils ont donc un grand bec, faute

de quoi ils mourraient de faim. Ainsi plantés au bord des étangs ou des rivières, ils ressemblent très exactement à des pêcheurs qui auraient un cou pour ligne et un bec pour hameçon.

Cette excessive longueur du cou, du bec et des pattes, donne à quelques-uns de ces oiseaux la plus étrange physionomie, que vient encore accentuer la bizarrerie de leurs mouvements.

Mais, chose singulière et qui montre combien quelques légères modifications de forme peuvent changer l'expression d'un objet, à côté des oiseaux les plus laids de l'ornithologie, comme l'autruche ou le marabou, on trouve dans ce même ordre la grue-paradis et la demoiselle de Numidie, qui sont peut-être les plus gracieux et les plus élégants de tous les oiseaux.

Pour continuer le travail de comparaison que nous avons poursuivi à travers la diversité des espèces et des types, il faut remarquer comment nous retrouvons ici, par analogie avec les quadrupèdes pêcheurs tels que la loutre, des oiseaux à qui la terre ne suffit pas pour vivre, qui ne peuvent pas vivre dans l'eau, mais qui s'y avancent, faisant ainsi quelques pas vers le régime amphibie, et s'arrêtant. En sens contraire, nous allons voir dans ce même ordre des échassiers qui abandonnent le vol pour devenir exclusivement terrestres.

A un autre point de vue les échassiers sont un nouvel exemple de cette tendance à l'allongement des membres postérieurs, que nous avons observée chez plusieurs espèces de mammifères, et que nous retrouverons chez les reptiles et jusque chez les insectes. Seulement il faut remarquer que les longues pattes de ces oiseaux ne leur servent pas à sauter, et sont uniquement de véritables échasses destinées à élever leur corps au-dessus de la surface de l'eau.

L'autruche. — L'autruche est un oiseau qui marche et ne peut voler : ses jambes sont d'une force et d'une longueur extrêmes, et ses ailes, n'ayant que des plumes molles dont les barbules ne s'accrochent pas entre elles, sont plutôt des panaches que des ailes véritables. Par son régime et par sa gloutonnerie, l'autruche se rapproche singulièrement des gallinacés ; elle s'en rapprocherait aussi par sa forme si elle n'avait ce long cou qui, terminé par une tête si petite, lui donne l'étrange physionomie

que chacun sait. La stupidité fait le fond du caractère de cet oiseau, et il suffit de le considérer pour voir que la forme s'accorde avec le fond, car l'autruche a réellement l'air stupide. Cette expression, qui frappe tout le monde, se rattache, ainsi que nous l'avons remarqué ailleurs, à la disproportion entre le corps énorme de cet oiseau et la petitesse ridicule de sa tête : or comme c'est un fait constant que l'intelligence des animaux est en rapport direct avec le volume relatif du cerveau, l'autruche nous paraît stupide parce que sa tête ne peut contenir qu'un très petit cerveau. La longueur excessive du cou ajoute d'ailleurs à cette impression, parce que ce cou si démesuré n'est pas non plus en proportion avec la tête insignifiante qu'il a à supporter : de là un effet de discordance et de ridicule.

Les grues. — Les grues, au contraire, sont des oiseaux élégants et légers, volant parfaitement, et chez lesquels la forme générale semble tracée sur un plan particulier. La tête est plus grosse, toujours ornée d'aigrettes ou de plumes renflées ; le bec est plus court et fin ; le cou n'est pas aussi long. Mais ce qui distingue particulièrement les oiseaux de cette tribu, c'est le modelé de la masse générale du corps, où les lignes et les surfaces se suivent et s'enchaînent d'une façon continue, par des passages toujours adoucis, en laissant partout dominer l'ovoïde, qui est la plus agréable des formes. Cet harmonieux enchaînement des lignes donne une grâce parfaite à tous les mouvements de ces oiseaux.

La grue-paradis. — Chez la grue-paradis ces avantages sont encore augmentés par la disposition particulière du plumage, qui semble une robe de soie, tant il est égal et serré, et par sa couleur gris-rosé, d'une finesse et d'une douceur admirables. Des ornements blancs près des yeux, de longues plumes noires et souples à la queue, complètent la parure de cet admirable oiseau.

La demoiselle de Numidie. — La demoiselle de Numidie a été ainsi nommée, dit M. Milne Edwards, « à cause de son port élégant et de ses gestes affectés ». Ces quelques mots peignent en effet fort bien la démarche et la physionomie de cet oiseau. En lui faisant l'honneur de le comparer à une jeune fille du

grand monde, on n'a pas seulement rendu justice à sa distinction presque féminine, on a cédé à un sentiment beaucoup plus sérieux et beaucoup plus profond, au sentiment de l'analogie, qui est un des plus impérieux de l'esprit humain, et qui gouverne une grande partie de nos jugements.

En effet, à mesure que nous avançons dans l'étude de la physionomie, nous voyons se définir de plus en plus une idée qui se représente plus nette à chaque observation nouvelle, l'idée de comparaison. C'est à force de retrouver dans tant d'êtres divers les mêmes signes d'expression, que nous sommes arrivés d'abord à fixer la valeur de chaque signe, et que le signe à son tour nous a permis de comparer les êtres entre eux. Or, ainsi que nous croyons l'avoir montré jusqu'ici et que nous espérons le confirmer jusqu'au bout, les signes d'expression sont les mêmes dans tous les objets de la nature : c'est donc une bonne fortune pour nous d'avoir pu donner ici la preuve que cette universalité des signes d'expression n'est pas seulement une conception instinctive du commun des hommes, mais qu'un savant, au cours du travail le plus sérieux, y donne une consécration scientifique, puisqu'il parle d'un oiseau comme il parlerait d'une femme.

Il ne fait d'ailleurs que justifier, en le commentant, le nom galant de la demoiselle de Numidie. Cet oiseau est mince, élégant, gracieux, souple ; ses mouvements sont cadencés, ses pattes longues, fines, légères, semblent à peine toucher le sol, et chacun de ses pas, chacune des ondulations de son cou, semble être calculé par une sorte de coquetterie à la fois provocante et dédaigneuse : tout naturellement l'image d'une jeune fille se présente comme comparaison, parce que les formes et les mouvements de cet oiseau ont les mêmes expressions que les formes et les mouvements d'une jeune fille.

Le héron. — Chez le héron et les oiseaux de la même famille, la forme devient moins élégante, le bec augmente de volume, et surtout les mouvements et l'attitude prennent un caractère lourd et disgracieux, par suite de l'habitude qu'ont ces échassiers de rester immobiles au bord des eaux, le corps droit, le cou replié et la tête presque cachée entre les épaules.

Le marabou. — Dans la tribu des cigognes, le corps devient plus voûté et plus aplati du dos, les pattes grossissent, la tête se dénude, et enfin le bec arrive à un développement énorme. C'est dans le marabou ou cigogne à sac qu'on peut voir ces caractères arrivés à leur dernier excès, et il en résulte pour cet oiseau une laideur indescriptible. Il n'y a pas de caricaturiste au monde qui eût jamais pu être de force à imaginer la figure du marabou. Ce corps blanc par devant et noir par derrière; ces pattes énormes et raides toujours souillées de longues traînées de fiente; cette collerette de plumes ébouriffées où s'enfonce un cou rouge, ridé, sous lequel pend une sorte de vessie pointue; cette tête pelée, hérissée de quelques rares poils; enfin ce bec, gros et long comme le bras d'un homme et barbouillé çà et là de grosses taches noires; avec cela, l'immobilité du marabou, son air stupide, son attitude triste et presque honteuse, sa tête enfoncée dans ses épaules, son bec pendant, tout cela forme un ensemble d'un grotesque inouï.

Il n'est d'ailleurs pas difficile de se rendre compte des causes de cet effet. C'est comme toujours dans la disproportion des parties que consiste la laideur du marabou : le corps est trop gros pour les pattes, le bec est monstrueusement gros pour la tête; de plus le cou et la tête sont pelés et tachetés de noir, la vessie du cou a un aspect répugnant, et enfin l'oiseau est comme renfoncé en lui-même.

Le flamant. — Entre la laideur du marabou et la grâce de la demoiselle de Numidie, la bizarrerie du flamant peut servir de terme moyen pour vérifier une fois de plus l'application des principes généraux de l'expression. Le flamant a les pattes extrêmement longues, mais elles sont fines; son corps est petit, d'une forme élancée; son cou est d'une longueur extraordinaire, mais il ne le renfonce pas entre ses épaules; son bec n'est pas très long, et il est plié en deux à son milieu. Son plumage, ses pattes et son bec, sont du plus beau rose. De tout cela résulte un aspect de légèreté dans les formes, et la teinte rose du plumage jette sur l'ensemble un effet agréable. Mais en même temps, comme les jambes et le cou sont disproportionnés avec le corps, il se mêle à cet effet un air de bizarrerie, et les mouvements du bec

que l'oiseau manœuvre comme une faulx, en le couchant sur le côté, lorsqu'il fouille la vase, ajoutent encore à l'originalité de la physionomie du flamant.

L'ibis et la bécasse. — Parmi la famille des longirostres, il faut mentionner l'ibis, dont une espèce a été divinisée par les Égyptiens. Les oiseaux de cette famille sont de petite taille, assez disgracieux, et vivent en général de vers que, grâce à la longueur de leur bec, ils peuvent saisir dans la vase. La bécasse est proverbiale pour sa stupidité. L'aspect de sa tête très petite et de son long bec lui aura sans doute valu ce renom, comme d'ailleurs à tous les oiseaux dont le bec est excessivement long. Ce jugement se justifie d'ailleurs par la même raison qui donne un air de plus en plus stupide à tous les animaux et même à l'homme à mesure que la face prédomine sur le crâne : ici le bec correspond à la face des mammifères, et comme il est à la fois long et étroit, il produit un effet de longueur et d'étroitesse qui abaisse doublement l'expression. A part la courbure de son bec, l'ibis diffère à peine de la bécasse, et on ne peut que se perdre en conjectures sur le mystère de cet oiseau insignifiant élevé au rang d'un dieu par un des peuples les plus sérieux et les plus distingués qui aient passé sur la terre.

Les oiseaux plongeurs. — Dans la famille des oiseaux plongeurs, nous trouvons un nouvel exemple de ces déclassements de milieu sur lesquels nous avons appelé plusieurs fois l'attention de nos lecteurs. Voilà des animaux que leur organisation repousse à la fois de l'air et de la terre, car ils ont des ailes extrêmement courtes, et leurs pieds sont si courts, placés tellement en arrière du corps, qu'ils ne peuvent avancer qu'en sautillant, et encore tombent-ils souvent à plat ventre. Cette disposition des pieds les oblige, lorsqu'ils sont à terre, de se tenir dans une position verticale, ce qui leur donne le plus étrange aspect.

Les plongeurs ne reprennent leur vie normale que lorsqu'ils sont dans l'eau, de sorte qu'on peut justement les appeler les phoques de l'ornithologie. Ils se nourrissent d'ailleurs, comme les phoques, de poissons. On peut même remarquer une certaine analogie de formes entre ces oiseaux et les mammifères amphi-

bies : leur tête est grosse, leur cou court, et le corps est ellipsoïde, de même que dans ces animaux.

Le pingouin et l'aptéryx. — Le pingouin est le plus connu et le plus caractéristique des oiseaux de cette famille. Dans la grande espèce on trouve au plus haut degré les signes physionomiques qui expriment la stupidité : l'allongement du cou, l'immobilité, le manque complet de détail dans les formes, l'air d'impuissance et de maladresse ; les ailes sont remplacées par des moignons, et les pattes semblent fichées directement dans le corps. Dans l'aptéryx de la Nouvelle-Zélande, ces mutilations s'accentuent au point que cet oiseau semble vraiment un quadrupède inachevé.

Les oiseaux de mer. — Les albatros, les pétrels et les mouettes, semblent se détacher sur le groupe des palmipèdes par une sorte d'analogie avec les rapaces. L'albatros, avec sa taille énorme, sa puissante envergure, son bec crochu, est l'aigle des mers. Il est d'ailleurs carnassier, il attaque même les animaux vivants, et des naufragés accrochés à des épaves ont été dévorés par des troupes d'albatros. Les pétrels et les mouettes peuvent être aussi justement assimilés aux faucons et aux éperviers. Comme dans ces rapaces, l'élancement des formes, l'ampleur des ailes, la force du bec et des pattes, expriment par des signes directs le caractère et les habitudes de ces oiseaux.

Pélicans et cormorans. — Le pélican et le cormoran, par la grandeur surprenante de leur bec, présentent deux des physionomies les plus bizarres de l'ornithologie. Ici le bec est un instrument de pêche, pince et épuisette tout à la fois chez le pélican, dont la gorge membraneuse en forme de sac peut contenir plus de vingt pintes d'eau. L'appropriation au régime devient le trait le plus saillant de la physionomie, car l'énormité du bec ne laisse place chez ces oiseaux à aucune espèce d'expression.

La frégate. — La frégate, à cause du développement de ses ailes et de sa queue, mérite encore d'être citée comme un frappant exemple de l'accord entre la forme et la fonction. La frégate est le plus puissant voilier des mers ; on en a rencontré à plus de quatre cents lieues au large.

Tribu des canards. — Le canard, l'oie et le cygne, forment un groupe nombreux qui diffère des autres palmipèdes par un bec épais revêtu d'une peau molle, ce qui suffit pour donner à cette partie un aspect plus vivant. La tête de ces oiseaux est assez grosse, et les plumes du front forment au-dessus des yeux un renflement qui accentue l'effet de ces organes. Ces oiseaux sont d'une taille assez considérable ; les masses principales du corps se divisent nettement ; les ailes, la queue, et surtout le cou et la tête, sont continuellement animés de mouvements vifs et gracieux. Lorsqu'ils nagent, leur cou rengorgé, leur queue retroussée, leur donnent beaucoup d'élégance. Le plumage est généralement de couleurs très variées et très vives. Enfin le vol est puissant et élevé. Au point de vue du style, leurs formes sont remarquables par la prédominance et l'heureux enchaînement des lignes et des surfaces courbes. Dans les migrations ils déploient de grandes qualités d'instinct, de discipline et de force, de sorte qu'on peut leur donner rang parmi les oiseaux supérieurs.

Le cygne. — Un cygne voguant sur l'eau d'un bassin est certainement un des plus agréables spectacles que la nature puisse offrir au regard de l'homme. Il n'y est pas insensible, et, dès la plus haute antiquité, son admiration pour le plus beau peut-être des oiseaux s'est traduite en cent façons. Le cou du cygne, avec ses courbes si gracieuses et si variées, est devenu dans les arts un motif d'ornement qu'on peut qualifier d'éternel, puisqu'à l'heure qu'il est l'imagination des modernes n'a rien trouvé de mieux, pour orner les robinets de nos baignoires et de nos toilettes, que ces mêmes cols-de-cygne qui, chez les anciens, alimentaient les piscines d'argent de Lucullus. Chaque hiver nous pouvons voir glisser sur la neige des traîneaux faits à l'image d'un cygne aux ailes entr'ouvertes. Enfin la fable de Jupiter et de Léda nous montre le maître des dieux lui-même ne dédaignant pas de se déguiser sous le plumage d'un de ces palmipèdes pour mieux séduire la jeune Léda, et y réussissant complètement, puisque les œufs d'où sortirent Castor, Pollux et Hélène, furent le fruit de cette union ornithologique.

Sans vouloir écarter d'une main trop indiscrète la vapeur dont

le lointain du passé voile avantageusement cette scène, nous pouvons du moins y voir quelle haute opinion les Grecs, ce peuple artiste par excellence, se faisaient des grâces du cygne, puisqu'ils leur supposèrent assez de puissance pour captiver une mortelle. Si d'ailleurs, comme on est autorisé à le croire, la figure du cygne n'a été introduite dans la fable de Léda que pour servir de symbole à un amour gracieux et tendre tel que Jupiter voulait l'offrir à une jeune fille candide, nous n'aurons pas besoin d'une analyse bien approfondie pour montrer que les poètes ne pouvaient faire un choix plus judicieux.

En effet, si nous nous reportons aux principes d'expression que nous avons vus se dégager et se confirmer progressivement au cours de cette étude, nous reconnaîtrons dans la figure et dans les mouvements de cet oiseau tous les signes expressifs de la grâce et de la beauté. Le corps est heureusement proportionné; les masses de la gorge, du dos et de la queue, sont nettement accusées et s'accordent par des transitions bien enchaînées. La longueur extrême du cou, si disgracieuse dans l'autruche parce que le cou est raide, devient chez le cygne un élément de grâce, par les deux courbes contraires qui, donnant à la gorge une saillie avantageuse, ramènent la tête en avant et l'élèvent au-dessus du corps. Ainsi soutenue, agitée en tous sens par des mouvements tantôt vifs et tantôt onduleux, cette tête, bien formée et bien détachée du cou, a des yeux ombragés par des espèces de sourcils, une partie saillante qui rappelle la masse des joues, un bec membraneux, vivement coloré et d'un modelé bien détaillé. La queue retroussée et mobile, les ailes à demi ouvertes, marquent l'essor d'un mouvement prêt à se déployer; le jeu des pieds palmés, qu'on voit ramer à l'arrière de cette barque vivante, est élégant par lui-même et agréable à suivre, d'abord parce que c'est un mouvement, et ensuite parce qu'il explique le glissement du cygne sur l'eau. Enfin cette robe, tantôt d'un blanc de neige, tantôt d'un noir d'ébène, où chaque plume, dessinée et saillante, se détache avec ses lumières et ses ombres pour se fondre dans l'enveloppe générale du clair-obscur, revêt tout l'aspect de l'oiseau d'une véritable magnificence.

L'oie. — L'oie ressemble beaucoup au cygne : mais son cou

plus court et plus droit, ses ailes toujours collées le long du corps, sa tête au bec plus massif, et enfin son plumage d'un gris cendré, lui donnent un aspect lourd et rustique. Quoique, grâce à ses jambes un peu plus longues, elle marche mieux que le cygne, son balancement, la raideur de son cou, et son cri désagréable, lui ont valu d'être prise comme type de la bêtise. La seule explication de cette malveillance est que l'oie est un oiseau de basse-cour, qu'on l'a continuellement sous les yeux, et qu'elle fait un peu plus de bruit et d'embarras que les autres habitants de la ferme, car l'oie est au contraire un oiseau très intelligent. Mais elle est grosse, elle est remuante, indocile, elle s'effarouche et crie à tout propos, et quand elle s'en va clopin-clopant le bec en l'air et les ailes traînantes, elle a dans les mouvements quelque chose de niais et de suffisant qui rappelle la dégaîne d'un sot ; elle est désagréable à conduire, désagréable à rencontrer : c'est par toutes ces raisons que les philosophes, en quête d'une comparaison bien humiliante pour qualifier ceux d'entre nous qui se font distinguer par une sottise supérieure à celle du commun des hommes, ont dit : bête comme une oie. Mais en disant cela on parle toujours d'un homme : or si jamais on arrive, comme il faut l'espérer, à reviser le jugement injuste qu'on a porté sur l'oie, et que l'on considère les développements illimités où peut atteindre la sottise humaine, je crains qu'on n'en arrive à retourner la comparaison.

Le canard. — Le canard a la tête plus fine, le cou plus dégagé et moins raide, le plumage plus brillant que l'oie. La forme de son corps est plus délicate et mieux modelée. Celui-là encore, par suite de sa longue société avec l'homme, a eu sa part de quolibets : on ne le flétrit pas comme l'oie, mais on le ridiculise. C'est encore à la marche qu'on s'en prend : « marcher comme un canard » est une expression courante pour définir la marche disgracieuse de certaines gens. On ne prend pas garde que le canard est organisé avant tout pour voler et pour nager, et qu'autant il marche mal, autant il est gracieux lorsqu'il nage ou découplé quand il vole.

Quoi qu'il en soit il n'est pas inutile de remarquer combien la démarche est un trait prépondérant dans l'expression, puisque

cela seul a suffi aux hommes pour caractériser l'oie et le canard sans qu'aucun des autres traits ait pu modifier cette impression.

De l'anthropomorphisme animal et des fables. — Enfin, au moment où nous allons quitter, avec les mammifères et les oiseaux, les deux groupes les plus expressifs d'êtres vivants, et qui nous sont le plus familiers, nous ne croyons pas pouvoir laisser sans le mentionner tout un ensemble de conceptions plus ou moins imaginaires, plus ou moins humoristiques, que l'homme a de tout temps attachées à certaines figures, à certains caractères d'animaux, et qui forment, à côté de la zoologie, une espèce de philosophie animale. Les animaux domestiques, et à leur tête le chien et le chat, ont fourni sur ce point une ample matière à l'esprit, au cœur, à l'humeur aigre ou bénigne, de bien des gens ; les fables sont un des produits les plus féconds et, à notre humble avis, les plus faux et les plus médiocres, de ces imaginations. Une misanthropie étroite et bourrue est en général au fond de ces soi-disant badinages, et le caractère vrai des animaux n'a aucune espèce de rapport avec les traits qu'on leur y attribue.

Mais il faut pourtant reconnaître qu'en dehors de ces inventions purement littéraires d'auteurs ou de moralistes en chambre qui n'ont jamais su voir l'animal vrai, il y a une espèce de philosophie ou d'esthétique naturelle qui fait vraiment partie du sens commun, et celle-là il faut en tenir compte pour l'étude de la physionomie.

REPTILES

Chez tous les reptiles sans exception le corps traîne lorsqu'il marche : c'est là le trait dominant de leur organisation, c'est ce qui les pose, peut-on dire, dans une attitude tellement caractéristique que leur nom en a été tiré. Il y a sans doute parmi eux des animaux grimpeurs, nageurs, sauteurs ; il y en a même un, le dragon, qui vole presque en se soutenant quelques instants en l'air, comme le polatouche et le phalanger, à l'aide de

membranes attachées à ses flancs ; un autre, la grenouille volante de Bornéo, qui a les pattes si largement palmées qu'elles lui servent à voler presque lorsqu'elle s'élance : mais il n'est pas un seul reptile qui, dans la marche sur le sol et même lorsqu'il grimpe, puisse avancer autrement qu'en se traînant.

Excepté dans les reptiles sauteurs tels que la grenouille, les quatre membres sont uniformes. Ces membres, articulés horizontalement et à angle droit avec la masse du corps, ont cela de particulier que les articulations, au lieu d'être renflées comme chez les mammifères et les oiseaux, en sont au contraire étranglées, que nulle saillie ne marque leur point de jonction avec la masse du corps, de sorte qu'on ne voit ni épaule ni bassin et que les membres ont l'air de ne tenir que par la peau.

De là une faiblesse réelle qui ne leur permet que de soulever le corps pour le traîner, et qui se traduit par une expression d'abaissement et d'impuissance.

De toute la classe des vertébrés, les reptiles sont ceux qui présentent la plus grande diversité de types. On en peut distinguer cinq bien tranchés, représentés par la grenouille, la tortue, le lézard, les scincoïdiens, le serpent et l'axolotl. La forme du corps, dans ces cinq types, est tour à tour ramassée, discoïde, fusiforme, cylindrique et pisciforme.

La tête est toujours aplatie, le crâne est exigu, laissant prédominer la face dans une grande proportion. Les lèvres n'existent pas ; les oreilles et les narines ne sont que des trous ; les yeux, toujours saillants, n'ont d'autre expression que leur fixité et leur luisant. La face est inerte et rigide, tantôt cuirassée de plaques ou d'écailles, tantôt formant un bec corné, tantôt réduite à une mâchoire fendue jusqu'aux oreilles, comme chez les grenouilles.

La peau, sauf chez les batraciens, disparaît sous des téguments plus ou moins grossiers, plus ou moins rigides, qui lui ôtent toute sensibilité, toute souplesse ; elle n'est plus, comme chez les mammifères et les oiseaux, une partie intégrante de l'animal, un organe de communication avec le milieu ambiant : c'est une enveloppe pour certains reptiles, une cuirasse, une coquille, pour les autres ; pour d'autres, comme les serpents, un

fourreau inextensible dont l'animal se débarrasse lorsqu'il est devenu trop étroit.

A ces dégradations apparentes correspond un abaissement proportionnel dans la sensibilité et dans les fonctions organiques. Le tact n'a plus d'organe spécial, il existe à peine sur la surface du corps ; l'ouïe ne s'exerce que par des trous donnant dans un appareil auditif incomplet; l'odorat n'est pas moins obtus que les autres sens; le goût n'a pour siège qu'une bouche cartilagineuse, une langue insensible; le reptile ne mâche même pas ses aliments, il les avale ou les aspire. Enfin les yeux, vitreux et immobiles, n'ont point de regard, et même, chez les serpents, sont dépourvus de paupières.

La respiration, et la circulation qui s'y lie, sont beaucoup moins actives que dans les mammifères et les oiseaux. Sauf chez les crocodiles, où, par une exception singulière, la partie antérieure du corps reçoit du sang artériel pur, le cœur, n'ayant qu'un seul ventricule, n'envoie dans tous les vaisseaux qu'un mélange de sang artériel et de sang veineux, qui n'est pas aussi chaud que le sang artériel pur. Il en résulte que la température du corps des reptiles est beaucoup moins élevée, et ce sont des animaux à sang froid.

Le système nerveux des reptiles, naturellement, s'abaisse avec les fonctions imparfaites qu'il anime : le centre cérébral n'est plus un point, mais presque une ligne, comme il en sera tout à fait dans les animaux inférieurs ; la moelle épinière est plus forte comparativement au cerveau, les nerfs sont plus gros ; l'innervation, ainsi dispersée sur tous les points du corps, s'affaiblit partout, et avec elle s'affaiblissent l'intelligence, la sensibilité et la volonté, qu'elle gouverne.

La vie purement organique semble se disperser comme si, dans ces corps engourdis, elle n'avait pas de foyer principal : la queue d'un lézard, séparée du corps de l'animal, s'agite encore longtemps et une autre queue la remplace, comme si cet appendice était un être indépendant, simplement uni à l'animal dont il complète la figure. Un cœur de tortue continue à battre plusieurs heures après qu'il a été mis à part du corps ; Milne Edwards cite le cas de tortues mortes depuis plusieurs jours, et qui agitent leurs membres lorsqu'on les

excite avec un instrument piquant. Moi-même j'ai trouvé un jour sur le bord de la Méditerranée une tortue de terre qui n'avait plus de tête, dont les pattes étaient en putréfaction, et qui agitait les os de son cou.

Par suite de leur circulation incomplète, les reptiles, ne pouvant produire en eux une température suffisamment élevée, s'échauffent ou se refroidissent au gré des variations atmosphériques. Une chaleur de quarante à cinquante degrés leur est funeste, et le froid les engourdit, paralysant à la fois leurs mouvements et toutes leurs fonctions, de sorte qu'en hiver la plupart des reptiles ne peuvent plus digérer, ne mangent pas, et respirent à peine, ou même tombent dans un sommeil léthargique comme les animaux hibernants.

Tels sont les caractères généraux communs à tous les reptiles. Un cerveau étroit, une tête aplatie, une enveloppe cornée ou écailleuse, des membres grêles et mal articulés, l'intelligence faible, les sens obtus, la sensibilité émoussée, le sang froid, les mouvements presque toujours lents, la liberté des fonctions dominée par les variations de la température, tous ces traits suffisent à leur imprimer un stigmate de laideur et de dégoût que leur nom seul rappelle.

A part quelques espèces de tortues, les reptiles sont exclusivement carnivores ou insectivores. Leurs dimensions varient sur une très grande échelle. Du crocodile et de la grande tortue franche aux lézards de nos murailles et aux petites tortues japonaises, du boa à l'orvet, il y a autant d'écart qu'entre les animaux des classes précédentes.

Il nous reste maintenant à analyser en particulier la physionomie des tortues, des sauriens, des batraciens, des scincoïdiens, des serpents, qui forment les quatre ordres des reptiles. Nous y ajouterons l'axolotl, pris comme type de transition vers les poissons.

Tortues. — Malgré la carapace dont elles sont couvertes, les tortues se rapprochent encore des mammifères en ce que leur forme n'est pas allongée comme celle des lézards. Ce sont les édentés de l'herpétologie ; sauf la brièveté de leur queue, elles ressemblent au tatou. Un bec corné leur tient lieu de dents, et leurs mouvements sont d'une extrême lenteur. Elles sont terrestres, paludines, marines, fluviatiles, et les modifications de leur carapace et de leurs pattes se

conforment à ces divers milieux. Cylindrique et armé d'ongles chez les tortues terrestres, le pied se palme chez les tortues fluviatiles, et se transforme en rames chez les tortues marines, en même temps que la convexité de la carapace s'affaiblit de plus en plus pour ne plus former qu'un disque aplati chez les grandes tortues marines. Ainsi emprisonnés dans leur carapace inflexible, ne laissant voir qu'une tête écailleuse et des pattes qui ont l'air de moignons ou de nageoires, ces animaux n'ont d'autre expression que celle de leur masse, qui peut être énorme, de leur couleur, qui est toujours terne et verdâtre, et de leur forme qui, vu l'inflexible rigidité de ses contours, n'a rien de la vie et ressemble plutôt à un solide géométrique plus ou moins saillant, plus ou moins divisé en compartiments réguliers.

Sauriens. — Si la forme générale des sauriens les laisse encore ressembler aux quadrupèdes, l'absence de cou, d'épaules et de hanches, l'aplatissement de la tête, et surtout la grosseur de la queue et sa continuité avec le corps, les rapprochent des serpents. Tous sont couverts d'écailles. La face est très développée comparativement au cerveau, et couverte de plaques écailleuses qui n'y laissent aucun mouvement. Cependant quelques-uns de ces reptiles ont un corps souple et des mouvements vifs. Bien que la plupart soient de couleur terne ou sombre, quelques-uns, comme le lézard de la forêt de Fontainebleau, l'iguane, le caméléon, sont revêtus d'une couleur verte ou changeante et ne sont pas d'un aspect aussi désagréable que les autres reptiles.

Les crocodiles. — Le crocodile est le plus hideux des lézards. Sa couleur presque noire, la grossièreté de ses écailles, et surtout l'aplatissement de sa tête monstrueuse, lui donnent un aspect bien en rapport avec sa stupidité et sa férocité. En dehors des moments où, plongeant sous l'eau, il poursuit sa proie, il reste immobile, aplati sur le rivage, et, comme pour les carnassiers, sa vie se réduit alors à la digestion de l'être vivant qu'il vient d'engloutir.

L'exiguïté du crâne s'opposant à l'effroyable grandeur des mâchoires, les multiples rangées de dents aiguës dont la gueule est hérissée, la grosseur des pattes armées de longues griffes, la force

et la longueur de la queue, et enfin la taille souvent gigantesque, du crocodile, sont autant de signes directs d'expression qui marquent la force, la stupidité, la férocité, chez tous les êtres vivants, et c'est ainsi que, comme toujours, l'analyse physionomique vient détailler et expliquer la synthèse d'horreur que le seul aspect du crocodile suffit à nous inspirer. On peut d'ailleurs appliquer les mêmes observations au gavial et à l'alligator, qui ne sont que des crocodiles diversement modifiés.

Nous avons, à propos des singes, des carnassiers et, en général, des animaux supérieurs, posé en principe que le rang d'un animal dans l'échelle des êtres est d'autant plus élevé que ses parties antérieures, tête et bras, sont mieux organisées et jouent un rôle plus prépondérant dans les mouvements et dans les autres fonctions de relation. L'organisation exceptionnelle des crocodiles vient attester cette vérité. Par une sorte de faveur de la nature, en effet, tandis que tout le reste du corps de ces reptiles ne reçoit que du sang moitié veineux, moitié artériel, les parties antérieures sont alimentées de sang artériel pur, comme si la nature avait reconnu que pour mouvoir cette gueule et ces pattes énormes, pour leur donner la force de capturer et de dévorer les grands animaux dont elles ont à broyer les corps, le sang glacé du reptile n'aurait pas assez d'ardeur, et elle les a injectées de sang rouge.

Les lézards. — A part quelques espèces comme le monitor du Nil et certains iguanes, les lézards sont des reptiles de taille moyenne ou petite, à membres faibles, à formes délicates, à mouvements vifs. Leurs écailles sont fines, souvent marbrées de nuances tranchées, ou colorées de vert ou de jaune vifs. La plupart sont insectivores et grimpeurs ; quelques-uns même vivent continuellement sur les arbres, et peuvent, d'après tous ces caractères, être considérés comme représentant, parmi les reptiles, les rongeurs arboricoles tels que l'écureuil et le loir. Il y a même parmi eux une espèce, le dragon, qui peut, grâce à des replis nombreux attachés à ses flancs, se soutenir quelques instants en l'air lorsqu'il s'élance d'un arbre à l'autre.

La physionomie des lézards est assez uniforme; la couleur et la taille en font la seule diversité. La finesse de leurs pattes, la

souplesse de leur corps, la vivacité de leurs mouvements, sont en rapport avec leurs mœurs et leur régime, et c'est là, comme il en est pour tous les animaux inférieurs, la seule expression qu'on puisse chercher dans leur physionomie. Mais ce qu'il faut pourtant retenir à leur avantage, c'est que les lézards sont, de tous les reptiles, ceux chez lesquels la vie a le plus d'animation apparente, et c'est là une supériorité relative, puisque tout être vivant est d'autant plus expressif que sa vie et ses fonctions se marquent mieux dans ses traits et dans ses mouvements.

Le gecko. — Le gecko, espèce de lézard noirâtre, a les pattes pourvues de ventouses à l'aide desquelles il peut grimper sur les surfaces les plus lisses et les plus déclives. Par la grossièreté de ses formes et l'épaisseur de sa peau, par sa couleur sinistre, par la lenteur de ses mouvements, ce reptile, bien que sa forme générale ne diffère presque pas de celle des autres lézards, produit une impression d'horreur et de dégoût. Il n'est pas inutile de le citer comme exemple de l'influence décisive que quelques modifications de couleur et de mouvement peuvent avoir sur l'expression.

Le caméléon. — Le caméléon, au contraire, diffère complètement des autres lézards. Il a des pattes organisées en pinces absolument pareilles à celles des perroquets ; sa tête est surmontée d'une crête épineuse qui se prolonge sur son dos ; il a une queue prenante qu'il enroule autour des branches ; enfin, par une disposition unique dans la nature, ses yeux sont enfermés dans des tubes cylindriques mobiles, et les mouvements n'en sont pas conjugués : on dirait de petites lorgnettes qu'il braque chacune dans des directions différentes. On connaît la singulière propriété de sa peau, qui, du violet vineux, sa nuance naturelle, peut passer au jaune, au rose, presque au noir, selon certaines impressions éprouvées par l'animal. Aussi le caméléon a-t-il été pris pour emblème de la variabilité d'opinion, de l'inconstance. Ces changements de couleur, moins étendus d'ailleurs qu'on ne l'a prétendu, ne sont pas sans un certain intérêt sous le rapport de l'expression, puisqu'ils marquent des variations dans les sentiments de l'animal. Il faudrait, pour les analyser utilement, s'être préalablement mis en possession d'une psychologie

complète du caméléon, laquelle n'a pas, que nous sachions encore, été même tentée : tout ce qu'ont pu indiquer quelques expériences, c'est que les colorations foncées ou vives correspondent à des sensations violentes, et que les colorations pâles se produisent lorsque l'animal est affaibli ou effrayé. Ces phénomènes s'accorderaient avec les effets de rougeur ou de pâleur qui, dans l'homme et même dans certaines parties des oiseaux telles que la crête du coq, les caroncules du dindon, sont produits par un sentiment violent ou dépressif.

Le caméléon est insectivore et vit sur les arbres. Il se rapproche par là de ce groupe d'animaux grimpants et aériens qui semblent destinés à vivre entre ciel et terre, et où nous avons classé les écureuils, les sarigues et les singes. On ne peut même s'empêcher de remarquer cette queue prenante qui, par un privilège unique chez les reptiles, semble lui conférer une sorte de parenté avec les singes à queue prenante, avec les sarigues. D'un autre côté, la ressemblance de ses doigts, accouplés deux par deux, avec ceux des perroquets, ne forme-t-elle pas comme un chaînon de ce lie q ue nous avons cru vaguement entrevoir entre les singes et les perroquets ? Il y a plus, et il nous semble que quand on considère attentivement le caméléon, on lui trouve positivement une analogie singulière avec le singe ; il en a le style, oserons-nous dire. Si l'on veut bien ne pas oublier que nous traitons une question, non pas de science, mais d'expression, peut-être ne trouvera-t-on pas mal à propos que nous reproduisions ici cette observation : chacune des classes que nous avons étudiées jusqu'ici nous a donné lieu de la faire, et elle se représentera, quoique sous une forme moins précise, dans les autres classes d'animaux dont il nous reste à étudier la physionomie.

Batraciens. — Les batraciens forment deux groupes, dont l'un, celui des batraciens sans queue, nous occupera d'abord. Ce sont des animaux de petite taille, faiblement conformés, vivant d'insectes ou de petits mammifères, dépourvus de côtes, avalant l'air au lieu de le respirer, et dont le développement complet ne se fait qu'après la métamorphose du têtard, qui respire par des branchies, en batracien parfait, qui respire par des poumons.

Tous ces caractères, dont le dernier rend les batraciens semblables aux poissons pendant une partie de leur existence, leur ont fait donner par les zoologistes le rang inférieur qu'ils occupent parmi les reptiles.

La grenouille et le crapaud. — Pourtant, lorsqu'on les considère au point de vue de la physionomie, les batraciens sans queue s'éloignent moins des mammifères que les tortues et les lézards. Par une exception unique dans la classe des reptiles, leurs membres antérieurs sont, comme chez les mammifères, plus courts que les postérieurs. Chez la grenouille on trouve des doigts bien distincts qui rappellent les mains du singe, et les pattes postérieures, beaucoup plus longues et plus fortes, ont une espèce de pied où les doigts sont assez allongés. Les grenouilles ont des mouvements très rapides lorsqu'elles sautent ou nagent, et le crapaud lui-même, malgré la forme plus massive de son corps, sautille assez vivement et montre une certaine agilité à se porter sur tous les points où il aperçoit des insectes. Enfin ces batraciens ont la peau nue et souple, ce qui laisse paraître leurs formes et eurs mouvements plus sensiblement que chez les autres reptiles. Ils sont par là plus expressifs, on les voit mieux tels qu'ils sont. L'articulation de leurs membres postérieurs n'étant pas à angle droit avec le corps, comme chez les lézards, ces membres aussi ont un aspect plus actif: c'est un trait de vie de plus.

Mais ces signes favorables sont profondément dénaturés par l'aspect informe de la masse du corps, et surtout par l'aplatissement du crâne, par le développement excessif et par le modelé brutal de la bouche. Chez les grenouilles, la peau est d'un vert varié et bariolé de blanc, de noir et de jaune, qui n'a rien de désagréable à voir, mais le crapaud, avec sa couleur lie-de-vin sale, ses pustules d'où suinte une humeur visqueuse, est un objet d'horreur et de dégoût qui est passé en proverbe.

La rainette. — La rainette nous présente, parmi les batraciens, un nouvel exemple de cette tendance à grimper que la nature semble avoir voulu répandre parmi toutes les espèces d'animaux, comme s'il y avait, dans le plan de la création, une espèce de principe de déclassement qui doit être toujours rappelé. Comme le singe, comme le caméléon, la rainette est un animal arboricole;

elle est du nombre de ces aventuriers de l'air qui, par un privilège d'organisation et d'instinct, s'élèvent au-dessus du sol et se balancent sur les branches des arbres en compagnie des oiseaux, tandis que leurs congénères, soumis aux lourdes charges de leur condition de reptiles, se traînent sans pouvoir soulever un seul instant le poids qui les attache à la terre.

Les pattes de la rainette sont pourvues de boules gluantes à l'aide desquelles elle se colle aux feuilles et aux branches. Sa couleur d'un vert éclatant, avec quelques raies noires et blanches, lui donne un aspect presque agréable, et se confondant d'ailleurs avec la verdure, la protège en la rendant plus difficile à apercevoir.

Les scincoïdiens. — Le chaléïde est le type d'une famille de lézards qui forment la transition entre les reptiles quadrupèdes et les serpents. Ces animaux ont des membres rudimentaires, à peu près impropres à la marche. Chez le chaléïde, les membres antérieurs ont disparu. Dans une autre espèce, le bimane, les pieds de devant seuls existent. Le corps de ces reptiles s'allonge au point de ressembler presque complètement à celui des serpents.

Serpents. — Chez les serpents la dégradation du vertébré tombe au plus bas: les membres n'existent plus, le corps ne se compose que d'un chapelet de vertèbres qui, chez la couleuvre à collier, sont au nombre de trois cent seize. Les côtes sont parfois au nombre de deux cent cinquante paires. Il n'y a point de cou. Tous les organes intérieurs s'allongent et ne sont plus que des tuyaux. Les oreilles n'ont pas de tympan, les yeux, pas de paupières ; l'œil est couvert d'une peau transparente, comme d'un verre de montre. Ici la vie, déjà si peu concentrée par le seul fait que le serpent est un reptile, semble s'égrener le long de ce collier vivant. L'animal, réduit pour ainsi dire à une tête et une queue, ne se meut plus, il se tord. Ces mouvements inspirent l'horreur et l'effroi, d'abord parce que le serpent est hideux par lui-même, mais aussi parce qu'ils n'ont aucun rapport avec ceux des autres vertébrés, et parce que, consistant en une suite d'ondulations, ils se produisent sans mécanisme apparent, sans instrument visible qui les explique. De plus ils n'ont ni centre commun ni tendance directe, puisque c'est par des déplacements obliques et contrariés que l'animal

parvient à gagner en avant. Enfin le serpent est de tous les vertébrés celui qui rampe le plus absolument contre la terre.

Tous ces caractères expliquent pourquoi la physionomie du serpent est la plus repoussante peut-être de toutes celles que l'animalité peut nous présenter. A toutes les dégradations du reptile, le serpent réunit l'air de mutilation produit par l'absence de membres; l'allongement et l'uniformité, qui abolissent l'expression. L'unique mouvement dont il est capable tord et déforme son corps d'un bout à l'autre, ce qui en fait disparaître l'unité ; enfin ses mouvements, dont nous ne pouvons voir ni les mobiles ni les points d'appui, n'ont pas de direction déterminée, semblent se contredire les uns les autres, et s'exécutent à ras de terre. S'il est vrai, comme on n'en peut douter, que la division des parties, leur diversité bien marquée, la concentration des masses principales du corps, la localisation du mouvement dans des membres bien conformés, la précision et l'harmonie enfin de ces mouvements, soient les signes les plus favorables de l'expression, on verra que l'horreur universelle des hommes contre le serpent n'est pas simplement instinctive, mais qu'elle est fondée sur les principes mêmes de l'expression.

A ces signes de réprobation naturelle il faut d'ailleurs ajouter le sentiment d'effroi que les serpents venimeux, vivant côte à côte avec d'autres espèces sans venin, inspirent légitimement aux hommes et même aux animaux. D'ailleurs, dans certaines contrées, le serpent devient gigantesque, c'est alors un monstre plus redoutable que les tigres et que les lions, et ce n'est plus seulement l'horreur qu'il inspire, c'est la terreur qu'il répand.

L'axolotl. — Bien que rangés dans la classification parmi les batraciens et par conséquent avant les serpents, les batraciens à queue, dont le type le plus connu est la salamandre, nous ont paru devoir être considérés, au point de vue de la physionomie, comme formant une transition vers les poissons. Sans doute la forme extérieure des salamandres pourrait les faire assimiler aux lézards : mais en laissant de côté cette espèce, nous trouvons dans la même famille l'axolotl, qui, malgré les quatre pattes dont il est pourvu, ressemble d'une façon frappante à un poisson. Il en a la tête conique, la queue déprimée, la forme ellipsoïde ; et la crête ondulée qui garnit tout son dos et fait retour jusque sous la queue est une

véritable nageoire. Les mouvements de ce reptile dans l'eau, où il séjourne sans interruption, sont absolument ceux d'un poisson.

Ainsi la nature, dans l'ordre idéal où elle nous paraît procéder pour ses diverses créations, semble, à la fin de chaque série de ses ouvrages, annoncer par avance la série qui va suivre. Elle en esquisse le plan, elle en ébauche l'organisation ou la forme dans des types encore incomplets, comme si, non contente d'en avoir conçu le dessein, elle voulait lui préparer le chemin de la vie par l'idée qu'elle lance en avant-garde à travers les êtres déjà créés.

POISSONS

Nous ne pouvons avoir sur la physionomie des poissons des idées aussi précises et aussi étendues que sur celle des autres animaux. Le milieu qu'ils habitent nous est inaccessible : pour les y apercevoir, il faut que l'homme plonge sous l'eau, et dans les courts instants de submersion qu'il peut supporter, il les entrevoit à peine. Ce n'est que du bord d'une rivière ou d'un bassin, lorsque l'eau est claire, quand les poissons se montrent un moment près de la surface, qu'on aperçoit leur dos et qu'on suit leurs mouvements.

Les aquariums permettent, il est vrai, de les observer plus complètement : mais outre qu'ils sont là confinés dans des espaces très réduits, on n'y voit qu'un nombre d'espèces insignifiant en comparaison de l'innombrable multitude des poissons qui peuplent les eaux du globe. Hors ces occasions passagères nous ne pouvons étudier les poissons que morts, lorsqu'on vient de les pêcher, ou lorsqu'ils sont conservés dans les galeries d'histoire naturelle, de sorte que la plus grande partie de nos observations porte sur des cadavres.

Une raison plus décisive réduit encore le champ de ces observations : c'est que, par la nature même de ses formes et de ses mouvements, le poisson n'a pour ainsi dire aucune expression.

A la différence de tous les autres vertébrés, qui ont la terre pour appui et qui, lorsqu'ils s'en éloignent pour s'élever en l'air ou pour nager dans l'eau, peuvent toujours revenir s'y reposer, le poisson est un être flottant, toujours en état d'équilibre instable.

Grâce à la fluidité du milieu où il est comme suspendu, il s'y élève ou s'y abaisse par la seule contraction de sa vessie natatoire. Tout son mouvement est dans la queue, qui fonctionne à la manière d'une hélice ; les nageoires pectorales et anales, qui représentent les membres absents, n'agissent guère que pour donner la direction ; les nageoires dorsales, plus ou moins mobiles, sont comme une quille supérieure qui maintient ou rectifie cette direction.

Ces conditions suffisent déjà pour placer les poissons bien au-dessous des animaux qui portent leur équilibre en eux-mêmes ; leurs mouvements, emprisonnés dans un fluide qui les enveloppe, les presse et leur résiste de toutes parts, auraient déjà par cela seul moins d'indépendance et de variété ; mais de plus leur corps n'est qu'une masse informe, confuse, un tronc mutilé qui se réduit presque à une tête et à une queue soudées bout à bout ; quelques poissons n'ont même pas de nageoires.

Le recul de l'activité vers les parties postérieures est encore un autre caractère d'infériorité pour les poissons. Nous avons à plusieurs reprises insisté pour faire voir comment, en sens contraire, la supériorité expressive des animaux est en raison directe de la prépondérance des parties antérieures du corps : cette loi ne se dément jamais, et nous la voyons se confirmer à chaque pas nouveau que nous faisons dans l'analyse de l'expression.

La diversité et l'indépendance des parties sont un autre élément non moins important dans la gradation des êtres animés, et on peut tenir pour assuré d'avance qu'il en est ainsi pour tout objet, même inanimé, même artificiel, susceptible d'une expression quelconque : sous ce rapport encore le poisson est inférieur parce que ses parties sont uniformes et soudées sans interruption les unes aux autres.

Dans des êtres aussi grossièrement conformés, les appareils des fonctions organiques présentent un abaissement correspondant à celui de la forme extérieure. La respiration ne se fait plus par des poumons, mais par des branchies, sorte de peignes où l'air contenu dans l'eau se dépose par filtration au lieu de se mêler directement avec le sang comme cela a lieu dans les

poumons des autres vertébrés : c'est donc une respiration imparfaite. Le cœur n'a que deux cavités au lieu de quatre et ne reçoit que du sang veineux, qui, projeté dans un vaisseau dorsal seulement, ne parvient de là aux autres parties du corps que par cette unique impulsion. La circulation est donc très lente, et le sang est froid comme celui des reptiles.

La tête, ainsi que nous l'avons dit, n'est pas séparée du tronc et se continue avec cette partie. La colonne vertébrale n'a que deux portions distinctes, l'une, dorsale, qui commence à la suite de la tête, et l'autre, caudale, qui se continue avec la première sans qu'il y ait ni cou ni sacrum.

Les nageoires pectorales, à la base desquelles on rencontre quelques osselets qui simulent les vestiges d'un radius et d'un cubitus, ne se composent que de rayons cartilagineux réunis par des membranes ; un seul os, simulacre d'un membre postérieur, porte les nageoires ventrales, et encore ces deux sortes de nageoires disparaissent dans les dernières espèces.

Le crâne, extrêmement réduit, n'est pas à beaucoup près rempli par la masse du cerveau. Les organes des sens existent à peine. Le toucher ne peut, à cause des écailles dont le corps est presque toujours revêtu, s'exercer que par les lèvres ou les barbillons ; la langue et le palais sont presque cartilagineux, les aliments ne séjournent pas dans la bouche : le goût est donc à peu près nul. L'organe de l'odorat n'est qu'un cul-de-sac qui ne peut être qu'imbibé et non traversé par l'air ou par l'eau. L'oreille se réduit à un vestibule composé de trois canaux semi-circulaires, et les ondes sonores n'y peuvent parvenir qu'après avoir mis en vibration les téguments et les os du crâne ; il n'y a d'ailleurs ni tympan ni oreille externe. Enfin les yeux, très grands et presque immobiles, n'ont ni paupière ni appareil lacrymal, la cornée est presque plane, et le cristallin est sphérique au lieu d'être lenticulaire comme chez les autres vertébrés. De tous ces détails d'organisation il résulte que l'intelligence et les sens des poissons ne sont pas moins imparfaits que leurs formes, leurs mouvements et leurs autres fonctions.

Les poissons n'ont point d'organe vocal. Le bruit que quelques-uns font entendre au sortir de l'eau n'a pour cause que le frot-

tement mécanique de l'air contre certaines parties de la gorge.

Les poissons ont pour téguments des écailles tantôt imbriquées, tantôt disposées en plaques. Dans certaines espèces le corps est hérissé d'épines. D'autres, comme l'anguille, par exemple, ont la peau nue.

Les couleurs des poissons, d'un éclat presque toujours nacré ou métallique, sont d'une richesse et d'une variété merveilleuses. A quoi peuvent servir ces couleurs, chez des animaux destinés à vivre dans un milieu aussi peu éclairé que le fond des eaux, c'est ce qu'il est difficile de savoir. Peut-être cette diversité et cet éclat leur ont-ils été donnés comme compensation du peu de différence de leurs formes, afin de les rendre plus reconnaissables les uns pour les autres; mais en tout cas, pas plus que pour les autres animaux, on ne peut rien deviner de ce qui détermine la couleur de leurs écailles.

On trouve dans cet ordre des différences extrêmes de grandeur entre les espèces. De certains petits poissons longs de quelques lignes, aux requins de vingt-cinq pieds de long, il y a autant d'écart qu'entre une musaraigne et une baleine, entre un oiseau-mouche et une autruche, entre un têtard et un crocodile.

Malgré leur nombre immense, les espèces de cette classe ne présentent pas autant de variété dans la forme que les quadrupèdes, les oiseaux et les reptiles; l'absence de membres, le peu de différence des téguments, les conditions rigoureuses de la natation, imposent à tous les poissons une construction uniforme dont les détails seuls peuvent varier.

La forme dominante de ces animaux étant, comme nous l'avons remarqué déjà, beaucoup plus confuse et beaucoup plus sommaire, nous ne trouverons pas parmi eux autant de types différents, et ceux que nous pourrons distinguer seront moins tranchés.

Nous pourrons cependant encore apercevoir, mais plus effacées, plus fugitives, que dans les reptiles, ces analogies physionomiques que la ressemblance des mœurs et du régime semble refléter d'une classe à l'autre. Mais comme la plupart des poissons se nourrissent de proie vivante, et que d'ailleurs les espèces qu'ils

mangent ne vivent que dans l'eau, là encore les traits expressifs résultant du régime ne peuvent être ni aussi divers ni aussi marqués.

Enfin nous retrouverons chez les poissons ces déclassements singuliers qui font sortir des rangs certaines espèces et semblent les pousser hors de leur milieu. Il y a des poissons qui marchent au fond de l'eau, d'autres qui sautent à la surface, d'autres qui débarquent sur la terre et y rampent à de grandes distances, d'autres qui grimpent sur les arbres, d'autres enfin qui volent en l'air pendant quelques instants. Ces faits viennent attester une fois de plus la constance de cette loi mystérieuse qui pousse certains animaux à s'élancer hors des conditions normales de leur organisation.

Après ce que nous venons d'exposer, on a compris d'avance que nous ne saurions consacrer beaucoup de développements à une classe d'animaux si inférieure au point de vue de l'expression. Nous nous bornerons donc à analyser les traits des espèces les plus importantes ou les mieux connues, laissant d'ailleurs aux observateurs, qu'une étude plus détaillée pourrait intéresser, le soin d'appliquer à d'autres espèces les mêmes principes d'analyse.

La perche. — La perche appartient à l'ordre des acanthoptérygiens, qui comprend les trois quarts des poissons, et qui se caractérise très vivement par ses nageoires épineuses. Les poissons de cet ordre sont en général d'une forme élancée et d'une grande vigueur. Ce sont des animaux carnivores, et la façon dont ils sont armés, le style des formes et des lignes de leur corps, leur donnent une certaine correspondance avec les carnassiers et les insectivores.

Les poissons volants. — Le dactyloptère et l'exocet ont des nageoires pectorales tellement développées qu'ils s'en servent pour s'élancer hors de l'eau afin d'échapper à leurs ennemis. Ces poissons représentent ici les chauves-souris de la classe des mammifères. Leurs formes osseuses et cannelées semblent arborer encore davantage le caractère exceptionnel de leurs mœurs.

Le thon. — Par sa grande taille, par sa force, par le style particulier de sa construction, et enfin par la beauté de ses cou-

leurs, le thon est un des types les plus remarquables de la classe des poissons. Son corps est très effilé en avant et en arrière, ses nageoires sont vigoureuses et bien dessinées. Ce poisson atteint une taille énorme : au musée de Bergen j'en ai vu un qui est aussi gros qu'un cheval. Les courbes de son corps sont fermes et proportionnées comme celles de la carène d'un bâtiment bien construit ; il résulte de l'aspect de ce grand être organisé une impression favorable, parce que la construction s'en montre bien appropriée aux conditions de vie de l'animal.

Les bouche-en-flûte. — Les bouche-en-flûte forment une famille singulièrement caractérisée par le prolongement en tube de leur bouche et par l'allongement cylindrique de leur corps. Ils rappellent ainsi les fourmiliers et les bécasses, et vivent aussi d'une proie ténue qui leur échapperait sans la conformation particulière de leur bouche.

La carpe. — La carpe appartient à l'ordre des malacoptérygiens, des poissons à nageoires molles. Ce sont des animaux beaucoup plus massifs, beaucoup plus lents et beaucoup moins carnassiers, que les précédents. Avec les barbeaux, les goujons, les tanches, les brêmes, les ablettes, les loches, les cyprins, ils forment un groupe de poissons omnivores, herbivores souvent, qui se distinguent des autres espèces par des mouvements plus lents, des mœurs moins sanguinaires. Ce sont les ruminants ou les gallinacés de l'ichtyologie.

La truite et le saumon. — Par leurs formes ramassées, par leur force musculaire, par leur puissance de natation, et surtout par l'armement extraordinaire de leur bouche, qui est hérissée, jusque sur la langue, de plusieurs rangées de dents aiguës, la truite et le saumon peuvent être comparés aux félins. Comme les félins d'ailleurs c'est par sauts et par bonds qu'ils s'avancent, avec tant de force qu'ils peuvent remonter de puissantes cascades ou s'élancer hors de l'eau pour franchir des barrages très élevés. Malgré le rang reculé que la classification leur assigne, ces poissons, considérés sous le rapport de l'expression, offrent peut-être la physionomie la plus intéressante. Ils ont pour eux une forme qui exprime nettement et énergiquement la vigueur ; leurs mouvements sont remarquables de précision et de puissance, et

surtout, à cause de l'organisation exceptionnelle de leurs mâchoires, la tête, partie antérieure, joue chez eux un rôle prépondérant; la vie est concentrée à l'avant du corps. Au point de vue de l'expression et de l'activité vitale, ce sont donc pour nous des poissons supérieurs.

Le turbot. — Le turbot est le type de ces singuliers poissons qui, vivant presque continuellement appliqués contre le fond de la mer, semblent s'y être aplatis en compagnie des plies, des soles, des limandes et des raies. Comparée à celle des autres poissons, leur forme n'en est évidemment qu'une dégradation qui se marque encore davantage par l'écrasement et la torsion de leur tête, où les deux yeux, par une disposition unique chez les êtres vivants, sont placés du même côté de la face, tandis que l'autre côté, celui qui s'applique contre le fond, ne se compose que de la moitié de la face et de la bouche.

Cette interversion extraordinaire de parties si invariablement disposées chez tous les autres animaux donne à la physionomie des poissons plats un aspect irrégulier, désordonné, dont l'effet est très défavorable. Comparés aux autres poissons, ils semblent estropiés, et ils le sont réellement, quoique cette torsion de la tête soit pour eux une nécessité, car si leurs yeux étaient placés normalement, l'un de ces yeux resterait appliqué contre le fond de la mer et ne leur servirait à rien.

Le turbot, dans les grands fonds, arrive à des dimensions énormes. J'en ai vu un, sur le marché au poisson de Bergen en Norvège, qui avait plus de deux mètres de longueur et dont le corps était aussi épais que celui d'un homme, et on m'a assuré qu'on en avait pris un autre deux fois aussi gros.

L'anguille. — L'anguille est presque un serpent : elle en a la forme et les mouvements, et la même impression d'horreur se produit à son aspect. Ce poisson est un nouvel exemple de la tendance qui pousse certains animaux à sortir de leur milieu. Quand la saison est très chaude ou que l'eau des étangs commence à se corrompre, les anguilles sortent de l'eau et, rampant à travers les prés, vont chercher des eaux plus salubres. Quelquefois elles s'enfoncent dans la vase et peuvent, quoique privées d'eau, y demeurer des mois et même des années. C'est là une

espèce d'hibernation ou de réviviscence qui, toute singulière qu'elle soit, ne peut s'expliquer que par la vitalité extraordinaire de ces poissons. Quoi qu'il en soit il en résulte que l'anguille est un poisson amphibie ou terrestre à ses heures.

L'anabas. — Il n'est pas sans intérêt de mentionner, à côté de l'anguille, un singulier poisson épineux, l'anabas, qui non seulement sort de l'eau, mais grimpe aux arbres et y demeure perché pendant des heures. C'est là encore un exemple bien curieux de déclassement, puisqu'il nous montre un poisson quittant son milieu biologique pour aller, à côté des écureuils et même des oiseaux, se balancer au souffle du vent. Celui-là ne se contente pas, comme l'anguille, d'être terrestre : il lui faut être aérien et arboricole.

Le coffre. — Le coffre, cuirassé de plaques osseuses divisées en compartiments réguliers, représente un type de poissons correspondant aux tortues chez les reptiles et aux tatous chez les mammifères. La rigidité de cette carapace, jointe à sa forme anguleuse, produit le même effet que chez tous les animaux ainsi cuirassés, de sorte que le coffre et les autres poissons du même genre peuvent être considérés comme les derniers sous le rapport de l'expression.

L'esturgeon. — L'esturgeon, qui d'ailleurs se rapproche du requin par la forme de son corps et par la disposition de sa gueule, est un poisson d'une grande taille, et dont le corps effilé, les nageoires puissantes, annoncent bien la force et l'activité. Cet animal, qui peut atteindre jusqu'à quinze pieds de longueur, est très intéressant à comparer avec les autres espèces, parce qu'il reste, au milieu de la faune maritime actuelle, un des derniers survivants de l'époque quaternaire. En l'observant avec attention, on lui trouve en effet quelque chose de primitif et de fruste, et les écussons coniques rangés en lignes sur ses flancs, la crête épineuse qui se hérisse sur son dos et sous son ventre, lui donnent une physionomie tout à fait barbare. L'absence de dents chez des animaux aussi puissants, et le vestige d'os intermaxillaire qui, par une exception unique parmi tous les vertébrés hors l'homme, ne se trouve que chez l'esturgeon, confirment anatomiquement ce que sa physionomie extérieure lui donne d'exceptionnel.

Le requin. — On peut appliquer au requin toutes les observations que nous avons faites sur les grands carnassiers. Son corps est admirablement construit pour la natation, ses nageoires sont d'une grandeur et d'une puissance extraordinaires. Comme chez tous les animaux supérieurs, la tête est proportionnellement très forte, et le développement des nageoires antérieures concentre l'activité à l'avant du corps. Cette tendance générale s'accumule en proportion monstrueuse dans la gueule du requin, véritable gouffre hérissé de six rangs de dents aiguës, et dont les mâchoires sont d'une force telle qu'elles peuvent couper en deux d'un seul coup le corps d'un homme. Cette gueule est, à vrai dire, tout l'animal; le corps immense qui la promène à travers les mers n'est guère que le moteur de cette machine de destruction, qui, toujours béante, jamais rassassiée, peut engloutir presque sans interruption, mortes ou vivantes, toutes les proies qu'elle rencontre.

Les requins sont probablement les plus grands des poissons : on en conserve, dans les galeries du Muséum, des individus qui ont trente pieds de long.

L'aspect de ces monstres est bien fait pour justifier l'idée que nous avons de leur férocité. A mesure qu'on examine cette épouvantable construction si savamment combinée pour le meurtre, la comparant à celle des autres animaux qui ont le même rôle, on voit combien la nature est une et logique dans toutes ses œuvres; avec quelle constance et quelle netteté elle les revêt des signes d'expression les plus propres à avertir les êtres vivants de ce qu'ils peuvent attendre ou craindre les uns des autres.

La lamproie. — Dans les poissons cartilagineux suceurs, dont la lamproie est le type, nous arrivons au dernier rang de la classe des poissons. C'est aussi le degré où l'embranchement des vertébrés va finir. Dans ces êtres dégradés, on dirait que la nature, lasse de produire des animaux supérieurs, se relâche de sa faveur ou de sa perfection et, tout en ébauchant le vertébré, le laisse inachevé.

L'animal s'allonge, son corps se réduit à un cylindre uniforme; les nageoires pectorales et ventrales disparaissent ainsi que les

côtes ; les vertèbres ne sont plus que de simples anneaux cartilagineux, et la plupart du temps les autres os ne sont pas même cartilagineux et sont réduits à la consistance de membranes. Les organes des sens sont à peine indiqués, le tube intestinal est droit et mince ; les branchies prennent la forme de bourses. Le corps est petit, les muscles sont faibles ; la tête, d'une excessive petitesse, n'a même plus de mâchoires ; la bouche n'est qu'un suçoir : la vie n'a plus de centre, elle se disperse dans toute la longueur du corps.

Ainsi, dans ces êtres faibles et imparfaits, déjà semblables aux mollusques, se termine l'embranchement des vertébrés, celui dans lequel l'expression, servie par des organes puissants, se localise dans des parties plus ou moins analogues à celles de l'homme, et fournit à nos observations des signes plus ou moins ressemblants à ceux que nous pouvons produire nous-mêmes. Désormais, dans le rapide coup d'œil que nous allons jeter sur les animaux invertébrés, nous ne retrouverons plus que des vestiges affaiblis, que des indications vagues ; nous y pourrons encore épeler quelques signes du langage universel de l'expression, mais des signes moins précis, moins analytiques, comme les mots à peine articulés qui, chez les races inférieures, forment le langage de l'homme primitif.

ARTICULÉS

Les insectes, les arachnides et les crustacés, forment le troisième embranchement du règne animal. Nous les placerons cependant au second rang dans l'ordre de l'expression, parce que leur forme extérieure se rapproche davantage de celle des vertébrés, et que ce rapprochement se marque aussi dans leurs mouvements, dans leur sensibilité et dans leur intelligence.

Ce n'est pas que les articulés ne présentent une structure intérieure et extérieure bien différente de celle des vertébrés. Ils n'ont point de squelette intérieur ; leur corps est divisé en sections par des anneaux tantôt uniformes, tantôt modifiés par des appendices de diverse nature ; au lieu de deux paires de pattes

ils en ont trois, quatre, cinq et jusqu'à plusieurs centaines de paires, ou parfois ils en manquent complètement ; leur système nerveux se compose d'une série de ganglions enfermés chacun dans un des anneaux et reliés entre eux par un double cordon de moelle épinière ; ils respirent presque tous par des trachées qui font pénétrer l'air dans la substance même de leur corps comme dans une éponge ; leur appareil respiratoire est très incomplet ; enfin ils subissent presque tous des métamorphoses avant d'arriver à leur complet développement.

Mais si ces caractères organiques les mettent en infériorité, l'ensemble des fonctions de relation des articulés ne les en place pas moins beaucoup au-dessus des mollusques. Ainsi que nous l'avons remarqué, dans nos considérations générales sur l'organisation des animaux, les articulés supérieurs présentent à nos yeux des corps qui, tout différents qu'ils en soient, ont des parties analogues, distinctes, rangées dans le même ordre, que chez les vertébrés. Ils ont une tête, un thorax, un abdomen. Leurs membres, bien qu'en plus grand nombre, sont placés par paires ; ils s'articulent par une espèce de hanche, on y peut distinguer une cuisse, une jambe, un tarse, sorte de doigt divisé en articles qui rappellent les phalanges et qui se terminent par des griffes ou des ventouses.

L'enveloppe cornée dont les articulés sont revêtus donne aux muscles de ces animaux des points d'appui solides, et la conformation excellente des membres et des autres appareils de relation imprime à leurs mouvements beaucoup de précision et de force. Un grand nombre d'insectes sont pourvus d'ailes dont la rapidité peut, chez certaines espèces, rivaliser avec celles des oiseaux. Enfin la respiration et la circulation, malgré ce que leurs appareils peuvent avoir d'incomplet, fonctionnent avec une grande énergie, l'air venant au-devant du sang, non plus dans des organes particuliers, mais dans toutes les parties, de sorte que la masse entière du corps des insectes est un poumon où le sang s'oxyde sur tous les points à la fois. Aussi la plupart des insectes consomment-ils une grande quantité d'oxygène. Comme résultat, on le voit, la respiration de l'insecte ressemble donc beaucoup à celle de l'oiseau.

Les organes des sens sont très délicats chez ces animaux. La plupart sont pourvus de palpes à l'aide desquelles ils exerçent le toucher avec beaucoup de sensibilité. Des faits incontestables, tels que leur arrivée, d'une grande distance, sur le point où se trouve une substance nutritive pour eux, ne permettent pas de douter que leur odorat ne soit très fin. Quant au goût, d'après la finesse de leur odorat on doit le supposer développé, surtout quand on considère que la plupart des insectes sont ou carnassiers ou suceurs et vivent d'une nourriture molle ou liquide dont la saveur doit se faire plus facilement sentir.

La plus grande différence qui distingue les insectes est l'organisation de leurs yeux. « L'organe qui nous semble être un œil unique est en réalité une agglomération d'une multitude de petits yeux, ayant chacun une cornée, un corps vitré conique, un enduit de matière colorante, et un filament nerveux particulier. Chez le hanneton, par exemple, on en compte près de neuf mille, et on connaît des insectes qui en ont plus de vingt-cinq mille. Toutes ces petites cornées sont hexagonales et sont soudées entre elles de façon à former une sorte de cornée commune dont la surface présente une multitude de divisions visibles seulement à la loupe. On ne sait rien de précis sur la manière dont ces appareils agissent sur la lumière qui les frappe ni sur le mécanisme de la vision chez les insectes. » (Milne Edwards).

Quoi qu'il en soit, cette complication et cette délicatesse d'organisation de l'œil semblent indiquer, de la part de la nature, les soins les plus minutieux pour la vue des insectes.

La nourriture des insectes est extrêmement variée. Quelques-uns, et ce sont les plus redoutables pour l'agriculture, rongent les végétaux vivants ; d'autres se nourrissent de bois mort : ce sont les broyeurs. Il en est au contraire un grand nombre, comme les papillons, les mouches, les cousins, qui, au lieu de mâchoires, ont une trompe qu'ils enfoncent ou qu'ils appliquent sur les végétaux ou les animaux pour en pomper le suc ou le sang : ce sont les suceurs.

Enfin, sous le rapport de la reproduction, les insectes ont des sexes séparés, et la fécondité de certaines espèces est assez connue pour faire voir que leur puissance vitale est aussi supérieure que

leur organisation. La nature a même institué pour eux seuls des modes de reproduction accélérés qui font voir que l'existence de ces êtres est d'une importance exceptionnelle dans l'économie biologique du globe.

Ces animaux ne sont pas moins remarquables par leur intelligence, qui semble égaler, sinon dépasser, celle des plus grands vertébrés, à en juger par leurs mœurs sociales, par leur travail collectif, et aussi par les traits individuels d'intelligence que les observateurs les plus sérieux ont eu cent fois occasion de constater.

La taille des articulés est très petite ; cependant si on compare les infiniment petits qui se trouvent dans cette classe, on verra que l'écart du minimum au maximum est aussi grand que dans les autres animaux. D'ailleurs parmi les crustacés, qui sont aussi des articulés, nous verrons le crabe de Java, que nous avons cité, et qui est d'une taille énorme.

Nous devons enfin rappeler ici, sans en pouvoir tirer de conclusions plus précises que pour les autres animaux, la richesse et la variété de couleurs qui décorent les insectes, et dont la splendeur éclate au plus haut point chez les papillons. Tout ce qu'on peut entrevoir, c'est que, au moins dans les insectes, la couleur semble d'autant plus vive que l'animal vit en plus grande lumière. C'est frappant lorsque l'on compare les papillons diurnes avec les nocturnes. Mais il ne faut pas se hâter de voir là un principe général certain, car, outre que certains papillons nocturnes sont de couleur claire, tous les rapaces, diurnes et nocturnes, sont de la même couleur.

De tous ces détails d'organisation et d'intelligence il résulte que les articulés, et particulièrement les insectes, ont une physionomie très supérieure à celle des mollusques. Malgré la petitesse de ces êtres, malgré la différence de leurs formes d'avec celle des vertébrés, les proportions de leurs parties, l'action de leurs appareils de relation, la vivacité et la variété de leurs mouvements, reproduisent des signes d'expression analogues à ceux des animaux supérieurs. Leur corps et leurs fonctions sont disposés dans le même ordre, ils sentent comme eux, ils pensent presque comme eux, et lorsque, abordant l'étude de la physionomie animale, nous

avons cru pouvoir présenter deux mouches mortes comme exemple de l'expression dans les êtres animés, nous n'avons pas trop présumé de la nature, et les faits qui précèdent doivent justifier notre choix.

Les carabes. — Les carabes sont des insectes ailés dont les ailes sont recouvertes de ces boucliers cornés qu'on appelle des élytres. Tout le monde en connaît une espèce, le carabe doré, qui vit sur les roses. Ces insectes sont d'une forme élégante et fine, leur tête et leur corselet sont bien distincts, leurs pattes sont longues et souples, et la plupart sont ornés des couleurs métalliques les plus brillantes.

Les dytisques. — Les dytisques sont ces gros insectes noirâtres avec une bordure jaune, qu'on voit nager dans les eaux stagnantes. Leur corps est ovalaire et discoïde, d'une construction parfaitement entendue pour la natation. Leurs pattes de derrière sont en forme de rames et les autres sont garnies d'une palette qui fait office de nageoire. Dans leur ensemble ces insectes rappellent beaucoup la construction des tortues de mer. Ce rapprochement peut être noté comme un fait de plus qui prouve que dans les êtres organisés la forme indique la fonction : tous les animaux aquatiques, si éloignés qu'ils soient dans la hiérarchie zoologique, se ressemblent par le style.

Les scarabées. — Le bousier, le hanneton, et le scarabée des Égyptiens, forment une tribu d'insectes de forte taille, à corps ramassé, à cuirasse très dure, et qui vivent de matières corrompues ou de végétaux. La marche de ces insectes est lente, leur vol est lourd, et l'épaisseur de leurs formes et de leurs membres est bien en rapport avec le caractère de ces mouvements et le genre de travail qui leur est imposé pour s'approprier leur nourriture.

La sauterelle. — Voici encore un insecte chez lequel la forme indique au plus haut point la fonction. La sauterelle est le kanguroo de l'entomologie, par l'énorme développement de ses pattes de derrière et par son mode de progression, qui procède par longs sauts où l'animal s'aide de ses ailes ; nous avons là d'ailleurs encore un exemple de ces animaux sauteurs qui sont répandus dans toute l'animalité. Au reste, la sauterelle ne se borne pas à sauter ainsi ;

les sauterelles d'Afrique volent, comme on sait, par légions innombrables et s'abattent ensuite sur les champs pour les dévaster.

La courtillière. — La courtillière, par ses habitudes et par sa conformation, représente la taupe. C'est un animal fouisseur ; il lui faut creuser des galeries à travers des terres souvent fort dures, et il a été conformé à cet effet avec tant de soin par la nature qu'on peut le comparer à une machine fouilleuse. Il a une tête et un corselet énormes, ses ailes sont très réduites et n'occupent qu'une partie du dos, ses pattes de derrière sont d'une grosseur extrême, et quant à ses pattes de devant, elles sont monstrueuses ; à la fois tranchantes comme des pelles et dentées comme des pioches, elles constituent de véritables outils de mineur. Les mâchoires de l'insecte ne sont pas moins vigoureusement conformées, de sorte qu'il coupe facilement toutes les racines qu'il rencontre sur son passage. C'est d'ailleurs, comme la taupe, un insectivore, et les abominables dégâts qu'il fait en poursuivant sa proie ne lui profitent pas plus qu'au propriétaire des champs et des jardins qu'il ravage.

La libellule. — La libellule est d'une forme longue, svelte, qui lui a fait donner aussi le nom de demoiselle, parce que cet insecte, par sa grâce élégante, par la légèreté de son vol, rappelle des idées analogues à celles qu'inspire la vue d'une jeune fille. Sa tête est grosse et bien détachée du corps, et ses ailes, tantôt irisées comme la nacre, tantôt d'une belle couleur veloutée bleue, sont aussi gracieuses au repos que dans leurs mouvements rapides lorsque l'insecte vole.

L'éphémère. — Toutes ces qualités d'élégance et de légèreté se trouvent encore plus développées dans l'éphémère, qui, à une forme aussi fine que celle de la libellule, joint des détails encore plus délicats. Sa couleur vert-d'eau, ses ailes transparentes, la longueur de ses pattes de devant, et enfin les longs filets recourbés qui prolongent son abdomen, réalisent un type animal tellement exquis, tellement frêle, qu'on n'a pas trouvé de nom plus juste à lui donner que celui d'éphémère, qui le peint d'un trait.

La fourmi. — On a écrit des volumes sur les fourmis, sur leur prodigieuse intelligence, sur leurs travaux. Nous n'avons à les considérer ici que sous le rapport de la forme et du mou-

vement. Ces insectes sont trop connus pour que nous croyions devoir nous étendre beaucoup sur leur physionomie. Il suffit de les considérer un instant pour reconnaître que leurs traits extérieurs répondent parfaitement à ce que nous connaissons de leur intelligence et de leur activité.

Ce qui frappe tout d'abord en elles, c'est la division si nette des parties de leur corps ; la grosseur et le modelé détaillé de leur tête ; la longueur et la souplesse de leurs antennes ; la force de leurs mâchoires, qu'elles tiennent souvent ouvertes ; la vigueur et l'articulation de leurs pattes ; la mobilité des trois sections dont leur corps se compose ; la dureté de leur enveloppe ; la couleur sombre et chaude dont elles sont revêtues ; enfin la rapidité, la légèreté et la liberté de leur marche et de leurs mouvements. Tous ces traits marquent d'une façon évidente l'intelligence et la puissance de travail de ces petits êtres si grands par leur valeur sociale, industrielle, et, oserait-on presque dire, morale et politique. Car les qualités et les mérites que nous les voyons déployer dans leurs cités souterraines pourraient servir de vertus à l'espèce humaine si l'espèce humaine avait assez d'esprit et de bon sens pour les imiter. Et cependant il est indiscutable qu'une fourmi est infiniment plus intelligente qu'un homme dont les conceptions et les actes se règlent, par exemple, sur les billevesées de Shopenhauer ou de Fourier.

L'abeille. — Avec un corps beaucoup plus gros, couvert de poils épais, rayé de barres jaunes transversales, et enfin pourvu de deux ailes, les abeilles ne diffèrent des fourmis, au point de vue de la forme, que par des caractères secondaires. Au fond ce sont des fourmis ailées d'une plus grande taille, et l'analogie de leurs formes répond, comme on sait, à une analogie de mœurs, car les abeilles, de même que les fourmis, sont des insectes travailleurs et constructeurs. Nous ne pourrions donc que leur appliquer les observations analytiques que nous venons de faire sur la conformation des fourmis et qui, sauf quelques modifications particulières à leur genre de travail, font voir en elles la même expression d'intelligence, de force et d'habileté.

Le papillon. — Le papillon est un des êtres les plus gracieux de la nature, par la légèreté idéale de ses formes, par l'élan capri-

cieux de son vol ; la splendeur de ses couleurs va jusqu'à l'éblouissement, et c'est à peine si les oiseaux les plus merveilleux peuvent rivaliser avec lui de magnificence. Quelques espèces, et ce sont en général les plus belles, atteignent une taille assez considérable pour leur donner, en grandeur, parmi les insectes, un rang égal à celui qu'ils y occupent en beauté.

Il est à peine besoin de dire comment et pourquoi le papillon est si beau. Il a pour lui la délicatesse des formes, la division nette des parties, la légèreté de ses ailes ; de plus, des mouvements vifs et un vol aussi puissant que gracieux, tout cela revêtu des plus riches colorations que la nature puisse répandre sur un être vivant.

Aussi le papillon occupe-t-il dans l'esthétique et dans la poésie une place élevée. Les hommes se plaisent à voir en lui un être aérien, insaisissable, presque idéal, et les poètes en ont fait tour à tour l'emblème de l'inconstance, de l'illusion, de la fantaisie, de l'âme elle-même. Tout ce symbolisme peut se ramener à autant de métaphores par lesquelles ils ont voulu représenter les qualités physiques que nous avons analysées plus haut, et qui constituent l'expression propre de ce bel insecte.

Le papillon de nuit. — Le papillon de jour, on peut le dire, est un tissu vivant formé d'air et de lumière : le papillon de nuit, lourd, sombre, revêtu parfois d'une livrée funèbre, fourré d'un poil long et épais, représente, comme les oiseaux nocturnes auxquels il ressemble vaguement, la nuit et la peur ; les hommes, universellement frappés de son aspect lugubre, n'ont pas manqué de lui attacher des idées de mauvais augure. La forme grossière et ramassée de ces papillons, leur couleur foncée, leur vol bourdonnant, s'ils ne justifient pas ces croyances superstitieuses, rendent du moins bien compte de l'impression défavorable produite par leur physionomie.

La puce. — La puce appartient à ces légions trop nombreuses de parasites destinés à vivre aux dépens des autres animaux. Ce sont, au fond, de véritables carnassiers ; seulement, ce qui les distingue des autres carnassiers, à commencer par l'homme, c'est qu'ils sucent au lieu de manger.

Lorsqu'on examine une puce au microscope, on est frappé de

la perfection du corps de ce frêle animal, eu égard à sa destinée. La puce est aplatie latéralement, cuirassée d'une carapace très dure et en même temps très extensible ; elle a des griffes recourbées, une trompe pénétrante capable de percer la peau épaisse des mammifères. Lorsqu'elle marche, elle le fait sur le coté, glissant entre les poils sans cesser d'être en contact avec la chair, et si un danger la menace ou qu'elle veuille changer de victime, elle peut, à l'aide de ses pattes de derrière, sauter jusqu'à sept cents fois la hauteur de son corps. Enfin, à travers l'obscurité que forme à sa base le pelage épais des animaux, la puce a encore dans sa couleur foncée une protection contre les yeux qui cherchent à la découvrir. Cet insecte présente donc au plus haut degré cette appropriation de la forme à la fonction, sur laquelle nous avons insisté tant de fois comme sur un des principes les plus constants et les plus généraux de l'expression animale.

Le cousin. — Nous en pourrions dire autant du cousin, avec cette différence que celui-ci est un parasite ailé, destiné à poursuivre à travers les airs les animaux sur lesquels il se nourrit et qui en général le repoussent tant qu'ils peuvent : il lui fallait donc, outre un appareil de succion qui, comme chacun sait, ne laisse rien à désirer, des ailes et des muscles de faveur pour soutenir son vol infatigable. C'est pour cela que le cousin est un des insectes à la fois les plus légers et les plus forts parmi les diptères suceurs.

La mouche. — La mouche est le type de l'ordre des diptères, insectes à deux ailes dont le corps, par la division bien marquée des trois parties principales, par la finesse et la force des pattes, ressemble beaucoup à celui des abeilles. Ces insectes jouent un trop grand rôle dans la vie de l'homme pour que nous n'en fassions pas ici mention. Ils sont vifs, légers, gracieux. Si leur obstination nous est trop souvent importune, leur présence continuelle auprès de nous a plus d'une fois animé notre solitude, et lorsqu'ils bourdonnent dans un rayon de soleil, leurs mouvements rapides sont agréables à voir et, comme tout ce qui est bien vivant et bien libre, nous présentent l'image de la vie et de la liberté. Ce sont donc des insectes expressifs à la fois par

eux-mêmes et par les idées qu'une longue habitude de notre esprit rattache à leur physionomie.

Le scolopendre. — Le scolopendre est le type d'une classe d'insectes, les myriapodes, qui sont composés d'une série d'anneaux égaux, pareils, munis chacun d'une paire de pattes. Leur tête, aplatie et pourvue de deux palpes, s'articule sans division avec le corps, qui se termine par deux appendices divergents. Ces insectes, dont les segments sont parfois très nombreux, atteignent dans les régions équatoriales une grosseur d'un centimètre, et jusqu'à vingt centimètres de longueur. Leurs mouvements sont d'une grande rapidité, et leur corps se tord lorsqu'ils avancent en rampant. L'allongement de ce corps, l'uniformité de ses parties, la souplesse de ses ondulations, donnent à ces insectes une ressemblance avec les serpents, et il paraît évident que nous devons voir en eux un nouvel exemple de ces analogies typiques qui semblent reproduire dans toutes les classes d'animaux un certain nombre de plans organiques, comme si la nature voulait continuellement balancer, dans la production de la vie, les deux lois de l'unité et de la variété.

Ces insectes, à cause de leur forme, de leur mode de progression, qui en font des espèces de reptiles, inspirent à l'homme un effroi, un dégoût, analogue à celui qu'il éprouve pour les araignées. Mais la principale raison de cet effet, c'est la multiplicité et les mouvements rapides des cent pattes du scolopendre. Nous sommes habitués à voir, dans tous les animaux en général, le nombre des pattes limité à deux, trois ou cinq paires au plus, et c'est de cette observation habituelle que nous nous faisons l'idée générale d'un animal. Dans le scolopendre, cette idée est bouleversée, et le rôle des membres paraît aussi disproportionné que leur nombre. De là une impression défavorable, un trouble de nos notions habituelles, qui nous saisit à la vue de cet animal, et se double d'ailleurs de sa ressemblance avec le genre d'horreur que le serpent nous inspire. Voilà pourquoi le scolopendre a une physionomie désagréable pour nous.

Principe tératologique de l'horreur naturelle. — Cette dernière observation, s'ajoutant à toutes celles que nous avons eu occasion de faire précédemment sur plusieurs animaux, nous semble auto-

riser un rapprochement entre les principes de la tératologie et ceux de l'expression. On sait que la science de la tératologie est pour ainsi dire entièrement fondée sur cette belle théorie de Geoffroy Saint-Hilaire, que toutes les monstruosités peuvent se ramener à trois formes : les monstres par défaut, les monstres par excès, et les monstres par interversion de parties.

Or, si nous appliquons ce critérium analytique à ces animaux, répugnants ou terrifiants, dont nous avons donné la description à notre point de vue physionomique, nous reconnaîtrons que chez tous il y a précisément un excès, un défaut, ou, sinon une interversion, au moins quelque disproportion monstrueuse, des parties du corps, et c'est dans cette anomalie que réside la cause du sentiment d'horreur ou d'épouvante qu'ils nous inspirent. Nous avons, par exemple, remarqué que le serpent nous présente l'apparence et par suite l'idée d'un vertébré mutilé, comme s'il lui manquait les quatre membres ; à propos du scolopendre, nous venons de montrer comment cet animal, par l'uniformité de son corps, ressemble au serpent, et nous présente ainsi également l'aspect d'un monstre par défaut : mais à cette première impression s'en joint une autre, celle du nombre disproportionné des pattes, et le scolopendre devient en même temps à nos yeux un monstre par excès.

Cette observation nous semble importante et peut servir à éclairer plus d'un point de la théorie de l'expression dans l'animal et peut-être même dans les autres objets de la nature, puisqu'elle se rattache aux idées d'ordre et de proportion qui sont pour nous la source la plus féconde et la plus sûre de nos conceptions en matière de physionomie.

L'araignée. — Ce que nous venons de dire nous dispense de nous étendre sur l'araignée et les arachnides, animaux qui diffèrent surtout des insectes par des détails d'organisation intérieure, mais dont la conformation extérieure s'en rapproche beaucoup. La grande différence d'aspect est dans la confusion de la tête avec le corps, et dans les pattes, qui sont au nombre de huit. En se rapportant à ce que nous avons fait observer sur l'excès des parties du scolopendre, on verra que le grand nombre des pattes de l'araignée, leurs mouvements rapides, sont probablement la raison prin-

cipale de l'horreur et du dégoût qu'elle nous inspire, à quoi il faut joindre la forme barbare du corps, sa couleur noire, et les poils qui la hérissent. Tout cela ne s'applique guère d'ailleurs qu'aux mygales, à la tégenaire, cette araignée noire qui atteint une taille assez notable, et qui est en effet d'un aspect fort repoussant, car les araignées de jardin ne sont pas aussi laides, et on en voit courir, sur les rosiers ou sur les grappes de raisin, de toutes petites, écarlates ou vertes, dont personne ne songe à s'effrayer. Le faucheur lui-même, cet échassier des arachnides, n'est pas tant redouté, et à la campagne on en est si peu dégoûté qu'on mange fort bien d'une salade quoiqu'il ait traversé le saladier.

Crustacés. — Les crustacés, au point de vue de l'expression, peuvent être considérés comme de très grands insectes, dont le mécanisme de mouvement est le même, et qui ne diffèrent que par leur taille, leur respiration aquatique, et un moindre degré d'intelligence. L'écrevisse et le crabe en sont les types principaux, qui se marient avec plus ou moins d'élégance ou de grandeur dans des espèces que tout le monde connaît, le homard, la langouste, la crevette, et toutes les variétés des crabes. A chacune de ces espèces on peut appliquer les principes d'analyse expressive qui nous ont servi à caractériser les divers types des articulés. Il serait sans intérêt de recommencer ici cette application. Le seul point qu'il importe de préciser, c'est que chez tous les crustacés la tête est adhérente au corps et très petite, deux signes qui à eux seuls suffisent pour marquer d'une façon assurée l'infériorité intellectuelle de ces animaux par rapport aux insectes.

Les annélides. — Enfin, avec les annélides, nous arrivons à la fin de l'embranchement des articulés. Plus de membres, plus d'yeux, ni d'antennes, ni de mandibules ; une tête à peine distincte, un corps cylindrique. Les sens n'existent qu'à peine, les mouvements sont faibles, l'intelligence n'est plus qu'un atome. Les vers de terre, les sangsues, tels sont les types de ces êtres élémentaires dont on ne peut presque dire, au point de vue de l'expression, qu'une chose, c'est qu'ils se meuvent et que par là on les voit vivre.

MOLLUSQUES

Nous n'avons que peu d'observations à faire au sujet de la physionomie des mollusques. Il faut, pour commencer, laisser de côté les mollusques acéphales, dont le type est l'huître, et qui ne peuvent nous fournir aucun sujet d'observation, puisque leur corps informe et dépourvu de tête ne consiste qu'en une masse confuse.

Restent les mollusques à coquille univalve comme le colimaçon et les coquillages innombrables qui peuplent la terre et les eaux. Ceux-là ont une tête, des yeux, une bouche ; leur marche s'opère par les contractions d'un muscle rond placé sous leur queue, et tous leurs mouvements sont d'une extrême lenteur.

Ce qui caractérise le plus profondément ces animaux, c'est la coquille dans laquelle leur corps est logé, coquille inerte, insensible, aussi distincte et aussi séparée d'eux que le polypier l'est du polype, et cependant formée originairement d'un encroûtement de leur peau, et colorée par des liquides que la peau du mollusque y a répandus. Au point de vue de la philosophie de la nature, c'est une condition étrange que celle de ces êtres moitié chair vivante et moitié pierre, qui ne vivent qu'à la condition d'être à demi engaînés dans un étui : mais au point de vue de la physionomie, on peut dire de ces animaux ce que nous disions tout à l'heure des annélides : ils se meuvent et on les voit vivre ; mais rien, dans leur forme flottante et indécise, dans la contraction ou l'allongement de ces corps pâles et gluants, ne se rapporte aux signes d'expression que nous avons pu reconnaître chez les plus humbles des insectes.

La forme et la coloration des coquillages sont encore un des mystères de la nature. La précision, la variété, des diverses formes de ces coquilles, l'éclat des nuances dont elles sont ornées, attestent par eux-mêmes, comme toutes les autres formes et toutes les autres couleurs des êtres vivants, qu'une loi de convenance et de conservation a dû présider à la distribution de ces signes de reconnaissance si précis, si minutieusement détaillés : mais quelle est cette loi, c'est ce que nous ne saurons probablement jamais.

Le poulpe. — Le poulpe, pourtant, par la perfection plus grande de son organisation et de ses sens, s'élève un peu au-dessus des autres mollusques, et avec lui tous les céphalopodes, qui ont des espèces de membres groupés autour de la tête, et à l'aide desquels ils peuvent nager, marcher, saisir leur proie. Ces animaux arrivent à des proportions gigantesques, ce qui leur donne une place relativement très élevée dans leur embranchement.

Mais en dehors de ces animaux, le mollusque tombe tout de suite à un niveau très inférieur à celui des insectes, et il ne reste au-dessous de lui que les rayonnés ou zoophytes, qui vont nous présenter la vie animale réduite presque à la végétation.

ZOOPHYTES

Dans les zoophytes il n'y a plus de système nerveux, plus d'organes des sens, point de cœur, point d'appareil respiratoire. Toutes les fonctions organiques sont répandues presque indistinctement dans la masse du corps, et les fonctions de relation se bornent à un tact plus ou moins obtus et à quelques mouvements partiels ou d'ensemble.

Des deux noms qu'on a donnés à cet embranchement, ni l'un ni l'autre n'y convient exclusivement, car s'il comprend à la fois des animaux disposés en rayons, comme l'étoile de mer, et des animaux vivant sur des polypiers, comme le corail, il comprend aussi d'autres espèces telles que les infusoires et les entozoaires, dont la forme tantôt rappelle celle des vers ou des insectes et tantôt n'a de rapport avec aucune autre forme animale.

Au point de vue de la physionomie nous avons ici moins que jamais à nous préoccuper de ces difficultés de classification. Dans les animaux supérieurs, l'expression s'élève et se précise à proportion de ce que les organes sont plus parfaits et plus spéciaux, de sorte qu'elle marche d'accord avec la zoologie : mais ici, où l'expression se réduit à l'aspect extérieur et aux mouvements vagues d'êtres dont nous connaissons plus vaguement encore l'organisation et les facultés, les caractères de no-

menclature ne correspondent pour nous à aucune idée expressive; sauf la vie et le mouvement, les différences de forme et de couleur qui distinguent entre eux les zoophytes sont sans intérêt pour nous.

Une autre considération nous détourne d'ailleurs de toute espérance qu'on puisse jamais, même dans l'avenir, saisir parmi ces myriades d'êtres rudimentaires des indices d'expression analogues à ceux que nous fournissent les autres animaux: c'est que presque tous vivent dans l'eau et se dérobent par là à des observations d'ensemble.

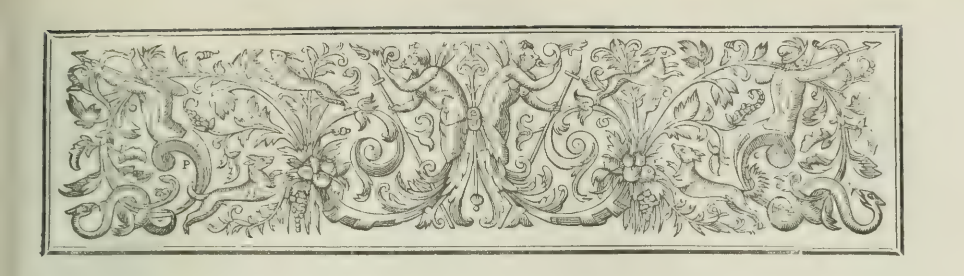
Au surplus, avant qu'on pût même songer à étudier ces êtres au point de vue de la physionomie, il faudrait que la zoologie eût d'abord rendu compte des différences de forme qui les distinguent. On peut tenir pour assuré que ces différences, ne pouvant être arbitraires ni fortuites, correspondent à autant de modifications dans les fonctions de ces animaux, puisqu'il n'y a pas de forme sans une fonction qui la produise et la modèle: et là-dessus la science ne sait encore rien, puisqu'elle réunit dans le même embranchement des animaux tels que les infusoires, les vers intestinaux, les astéries, les méduses, les polypes, les coraux, l'éponge, et enfin l'amibe. Or, tandis que les infusoires ressemblent à des insectes, les vers intestinaux à des annélides, les autres types ne ressemblent qu'à eux-mêmes et ne se ressemblent aucunement entre eux; et après l'éponge, qui n'est qu'une masse poreuse, nous arrivons en fin de compte à l'amibe, qui se réduit à une gouttelette de liqueur gélatineuse susceptible de s'étaler ou de se retirer d'un bord ou de l'autre.

Quand donc nous aurons dit que les zoophytes naissent, vivent, se meuvent, se nourrissent, se reproduisent et meurent, nous en aurons dit, au point de vue des facultés, tout ce que nous pouvons savoir. Comme à propos de la variété de forme et de couleur des coquillages, nous pourrons nous émerveiller de l'élégance, de la beauté, si l'on veut, qui font de certains zoophytes des êtres agréables à regarder, mais ce sera tout, à moins, je le répète, que la science n'arrive, comme elle l'a fait pour les animaux supérieurs, à nous faire voir dans chacun d'eux la fonction qui a déterminé sa forme particulière.

Quoi qu'il en soit, et quelques difficultés qu'on élève sur la distinction entre l'animal et le végétal, parce qu'on a pu constater dans certains végétaux des ébauches de sensibilité, de mouvement, de digestion, le zoophyte n'en ferme pas moins pour nous la série des êtres animés : cette série, sous le rapport de l'expression, s'arrête en réalité bien avant lui. A partir des mollusques acéphales, en effet, on peut dire que le règne animal physionomique est fini.

Le zoophyte, sous le rapport des facultés, est peut-être inférieur à ces végétaux presque intelligents qui se contractent, se meuvent, saisissent une proie, et même se détachent de la plante mère pour aller voyager à travers les eaux : mais, encore une fois, l'étude de l'expression n'a point d'intérêt dans ce procès de mitoyenneté entre les deux règnes, et dans l'étude de la physionomie des végétaux, à laquelle nous arrivons, nous prendrons le végétal comme nous avons pris l'animal, au cœur du groupe qu'il forme en opposition si évidente avec les autres êtres de la nature.





LE VÉGÉTAL

Condition biologique du végétal. — « Si nous imaginions donc, dit Buffon dans son *Discours sur la nature des animaux*, des êtres auxquels la nature n'eût accordé que la première partie de l'économie animale, ces êtres, qui seraient nécessairement privés de sens et de mouvement progressif, ne laisseraient pas d'être des êtres animés, qui ne différeraient en rien des animaux qui dorment..., un végétal n'est dans ce sens qu'un animal qui dort, et en général les fonctions de tout être organisé qui n'aurait ni mouvement ni sens pourraient être comparées aux fonctions d'un animal qui serait par sa nature contraint à dormir perpétuellement. »

L'idée de représenter les végétaux comme des animaux qui dorment toujours sans pouvoir se réveiller jamais est certainement un des plus beaux traits du génie de Buffon. Elle n'est pas seulement imposante par la grandeur et la solennité de sa conception, elle a ce je ne sais quoi qui remue le cœur comme tous les sentiments vrais. Aussi lorsque, sur le point d'aborder l'étude de la physionomie végétale, nous cherchions quelle idée pourrait nous servir d'entrée en matière, arrivé à ce passage nous n'avons pas cherché plus loin, tant la comparaison prise par Buffon nous semble juste, vraie, et propre à déterminer, mieux que toute définition ou analyse, la véritable condition biologique du végétal. Car s'il est vrai que l'accord de la forme avec la fonction se retrouve, ainsi que nous pensons l'avoir fait voir jusqu'ici, dans

tous les êtres de la nature, quel meilleur témoignage en pourrions-nous attester que ces paroles où, tout en ne songeant qu'à l'organisation des végétaux, Buffon en peint d'un trait l'image et l'expression puisqu'il en fait des animaux endormis ?

Oui, retirez à un animal la sensibilité, l'intelligence et la volonté, il ne reste qu'un corps vivant, vivant seulement de la vie organique. Il respire, son sang circule, mais ses fonctions de relation sont suspendues. Tel est l'effet du sommeil, et si l'animal ne devait plus se réveiller, sa condition biologique ne différerait, en effet en rien de celle d'un végétal.

Le végétal est donc un être privé de toute fonction active extérieure. Il est fixé à la terre ; il ne fait que recevoir sa nourriture mais non la prendre ; il subit, sans pouvoir s'y soustraire ou s'en défendre, l'influence de tous les agents et de toutes les forces qui viennent l'attaquer ou le détruire : il ne peut rien pour sa propre conservation ; qu'il souffre ou ne souffre pas, qu'il ne sente pas ou qu'il ait, ainsi que certains le prétendent, quelque sensibilité, comme il n'a rien qui ressemble à des nerfs ou à un cerveau, il ignore qu'il souffre, et il ne sait même pas qu'il existe. Il est à la fois passif et inconscient.

Physionomie végétale. — Que signifiera donc pour nous l'idée de physionomie appliquée au végétal ? Que peut exprimer cette figure muette, sourde, aveugle, insensible ? Rien sans doute de ce qui se rapporte à l'intelligence et aux sens, mais de ce qui se rapporte à la vie, tout. Si, au lieu de l'opposer à l'animal, nous essayons de le comparer à la terre qui le porte, aux êtres inanimés qui en remplissent l'étendue, il va s'élever au-dessus d'eux autant que l'animal s'élève au-dessus de lui, et plus encore, car il a ce qu'ils n'ont pas, l'individualité, l'organisation des fonctions, la faculté de reproduire des êtres semblables à lui, la vie enfin, et, ce qui ne l'élève pas moins dans la hiérarchie des êtres, le droit de mourir, qui vaut certes en dignité celui de naître.

Aussi, avant même d'avoir considéré ce que ses formes et son organisation ont de supérieur aux êtres inorganiques, on voit du premier coup d'œil qu'il les domine : il est debout. Il s'élève vers le ciel, et si ses racines sont engagées dans la terre, son tronc, ses branches et ses feuilles, s'en détachent et vivent

dans l'air et dans la lumière de même que le corps des animaux.

Individu végétal. — Au dire des botanistes, qui ne le considèrent que sous le rapport scientifique, l'arbre ne serait pas, comme il nous paraît, un individu composé des racines, du tronc, des branches et des feuilles : la feuille seule constituerait l'individu végétal vivant ; les branches, le tronc et le corps des racines, ne seraient qu'un support, un polypier, formé du résidu des feuilles anciennes qui ont cessé de vivre. Chaque feuille abandonne, le long du tronc, le canal qui la mettait directement en communication avec le sol pour aspirer la sève ; quand la feuille tombe, ce canal se dessèche et forme le bois ; le long de ce bois, chaque année, chacune des feuilles nouvelles fait descendre autant de canaux, qui forment une couche de plus autour du tronc et des branches. Telle est la théorie de l'arbre selon les botanistes. Partant de là, ils n'attachent, pour classer les végétaux, aucune importance à leur taille. Il ne nous appartient pas de discuter une théorie fondée sur une science qui nous manque, cependant nous croyons pouvoir nous permettre de dire qu'au demeurant toute théorie est une vue de l'esprit, une manière de considérer les choses, et quelle que puisse être la valeur de celle-ci, il n'en reste pas moins certain qu'en fait chaque espèce de végétaux a des racines, un tronc, des branches et des feuilles, d'une forme, d'une grandeur, d'une disposition, spéciales. Non seulement les espèces varient, mais chacun des individus de la même espèce a ses qualités particulières, puisque les uns sont beaux et les autres chétifs, que la plante tout entière subit les influences ambiantes ou accidentelles qui peuvent l'affecter, et qu'en définitive, lorsqu'il succombe à quelque cause de destruction, l'arbre tout entier meurt, comme tout entier il était sorti de sa graine.

Ce n'est donc pas par une notion superficielle que le sens commun des hommes s'est déterminé à voir dans chaque végétal un individu et à en considérer les diverses parties du même œil que l'on considère un animal : c'est en connaissance de cause, parce que voyant chaque végétal naître, croître, se reproduire et mourir sous une forme rigoureusement invariable, il y a reconnu les mêmes caractères qui, dans les autres êtres vivants, lui servent à distinguer les individus.

Ainsi l'idée de vie s'attache invinciblement pour nous à toutes les parties d'une plante ou d'un arbre. La forme cylindrique du tronc et des branches, la consistance et la disposition des feuilles, la décroissance progressive et proportionnelle des rameaux, et enfin le dessin particulier du branchage pris dans son ensemble, nous montrent partout ce plan d'organisation qui annonce la vie. La substance et la couleur des tissus qui forment l'écorce et le feuillage, la souplesse élastique du végétal tout entier, nous l'attesteraient encore, quand d'ailleurs le fait seul de le voir mourir ne suffirait pas à nous convaincre qu'il a vécu.

C'est là une évidence de biologie supérieure devant laquelle le plus simple des hommes n'a jamais hésité un instant.

Plus on contemple les arbres, surtout les grands arbres, qui sont beaucoup plus puissants d'expression, plus on les voit s'animer de je ne sais quelle âme. Leurs troncs énormes, leurs rameaux tordus, semblent craquer de vie, et quand l'imagination, descendant de branche en branche, suit jusque sous la terre les racines chevelues de ce grand être, il semble voir un géant qui plonge sa tête dans une source et boit.

Grandeur. — Les botanistes assurent encore que le végétal n'a pas de grandeur déterminée ; qu'il n'y a aucune raison pour qu'un arbre cesse de croître, et que si ses racines trouvaient à s'étendre toujours, si son tronc et son feuillage n'étaient non plus gênés dans leur libre croissance, il grandirait indéfiniment. Nous n'avons pas qualité pour discuter cette théorie : nous admettrons, si l'on veut, qu'il en serait ainsi dans les conditions qu'on imagine, mais nous ferons remarquer que ces conditions ne se réalisent jamais, et que si en théorie l'arbre ne peut mourir que par accident, cet accident arrive toujours et peut dès lors être considéré comme faisant partie intégrante de la destinée de l'arbre, c'est-à-dire de sa condition biologique. Nous croyons trouver là une nouvelle raison de continuer à considérer le végétal tel qu'il apparaît aux yeux et à l'esprit de tout le genre humain, c'est-à-dire comme un être individuel formé de diverses parties reliées entre elles par une vie commune, et portant dans son ensemble une expression résultant de toutes ses parties. Nous voyons l'arbre naître, croître, décliner et mourir ; il a son enfance, sa jeunesse, sa maturité,

sa décrépitude, et sans parler des stigmates de plus en plus profonds que le temps et les blessures laissent sur son tronc et sur ses branches, si ses feuilles renaissent chaque printemps avec la même verdure, son bois se dégrade, son écorce tombe, la mousse et les parasites l'envahissent, ses fruits perdent leur saveur et ses graines, leur fécondité.

Ainsi, à côté des théories scientifiques qui la lui dénient, il y a une réalité de fait, passée à l'état de notion de sens commun, qui attribue au végétal une individualité de forme et de proportion. L'idée de chaque espèce de plantes ne se sépare pas pour nous de sa grandeur ou de sa petitesse, non plus que du dessin de son branchage, de l'ordre d'insertion et du système de groupement de ses feuilles. Bien qu'il ne paraisse pas qu'on ait recherché d'une manière suivie les lois de la proportion en longueur, en grosseur, en poids et en direction, qui règlent la distribution de la masse totale du bois et des feuilles, cette loi existe, et si nous ne la comprenons pas, nous la voyons assurément puisque nous distinguons à première vue les arbres entre eux, et que nous pouvons, même lorsqu'ils sont dépouillés de leurs feuilles, les nommer sans hésiter. D'ailleurs le modelé du bois, la couleur et la consistance de l'écorce, sont encore là pour spécifier chaque végétal indépendamment de la nature et de la forme de son feuillage.

Feuillage. — Le feuillage est d'ailleurs, ceci n'est pas à discuter, le principal élément de la forme de l'arbre, et c'est ce qui lui donne son caractère d'expression, puisque c'est ce qui s'en voit davantage. Cette expression change selon que les feuilles sont plus ou moins grandes, plus ou moins touffues, selon leur couleur, leur consistance, leur disposition. Nous pouvons apercevoir clairement des rapports d'analogie entre la feuille et l'écorce, dans certaines espèces de végétaux, par exemple dans les graminées, dans les saules ; les branches et les feuilles, chez quelques espèces telles que le magnolia, le hêtre, se ressemblent sinon par le dessin, au moins par le style et la consistance.

Il y a un rapport entre la forme de la feuille et celle du végétal ; ce rapport n'est pas sans exception, mais il est assez ordinaire pour avoir frappé les paysagistes. On peut donc dire

qu'en général un arbre à feuilles fortement modelées a ses masses fortement accusées ; que l'arbre à feuilles rondes a une forme ronde ; que l'arbre à feuilles découpées est d'un modelé plus détaillé ; qu'à des feuilles pointues correspond une forme d'ensemble pointue. Le hêtre, le tilleul, le chêne, le cèdre, peuvent confirmer ce qu'il y a de vrai dans cette observation. Dans beaucoup de fleurs on peut de même la vérifier : les fleurs rayonnées comme la marguerite ont des tiges divergentes et un feuillage étalé et découpé ; les fleurs en grappe ou en panache ont la tige droite.

Racines. — Les racines donnent lieu à des observations analogues ; elles sont avec les parties extérieures de la plante dans un rapport d'équilibre qui établit un contraste à peu près constant. Si la tige est élevée et verticale, la racine est horizontale : si elle est basse et horizontale, la racine est verticale. On peut en citer pour exemple le peuplier, dont les racines s'étendent si loin à fleur de terre, et la chicorée sauvage, dont les feuilles s'étalent à plat tandis que la racine plonge tout droit à une grande profondeur.

Forme. — Ce sont là des dispositions qu'il faut observer sur les végétaux laissés à leur propre nature, et qui seraient beaucoup plus évidentes si la culture et la taille ne venaient si souvent dénaturer la forme et le port véritables des arbres et des plantes.

Aussi est-ce de préférence dans les arbres en forêt ou abandonnés à eux-mêmes qu'il faut vérifier ces observations. On verra alors l'arbre se développer librement selon les besoins de son organisation et les lois de sa vie. Et à mesure que, se détachant des particularités de détail, on le regardera de plus haut et de plus loin, on en arrivera à reconnaître que son feuillage, avec ses masses étagées se renflant les unes sur les autres, avec les percées de lumière qui les divisent, avec l'isolement de chacune de ses feuilles, qui ainsi baignent dans l'air, on reconnaîtra, dis-je, que ce feuillage, et avec lui l'arbre tout entier, se comporte comme une masse gazeuse, et on entreverra peut-être pourquoi le modelé du feuillage a tant de ressemblance avec celui des nuées. Au fond d'ailleurs, le végétal, à part ce qu'il laisse de

matière solide dans ses cendres, ne se compose que de quelques gaz ; il n'est guère qu'un tissu d'air et de vapeur, comme l'animal, mais un tissu plus frêle ; et quoi d'étonnant à ce que son feuillage, ainsi balancé dans l'air et dans l'espace à la pointe extrême de ses rameaux, ait en lui je ne sais quel essor d'expansion analogue à celui d'un gaz et se traduisant symboliquement par sa ressemblance avec les nuages ?

Il est possible, et j'en conviendrais même sans trop m'en défendre, que cette idée, et plusieurs de celles que je viens de présenter sur les formes des végétaux, soient sans valeur vérifiable, et qu'elles n'aient d'autre portée que celle de ces rêveries que l'apparence des choses inspire à notre imagination : mais quoi qu'on en pense ce ne serait pas une raison pour éliminer de notre méthode d'analyse la rêverie ou l'imagination. En effet, ce que nous étudions, ce n'est pas l'organographie végétale, c'est l'expression ; quelles que puissent être les catégories où la science aura classé tel ou tel être avec ses propriétés particulières, l'expression est une propriété générale qui enveloppe indistinctement tous les êtres de la nature : les idées qu'elle nous inspire sortent donc directement de la nature pour se manifester à nos yeux par cette espèce d'image sensible qu'on appelle la physionomie.

Respiration. — Quoi qu'il en soit, il n'y a pas à contester que le végétal ne tende à s'épanouir du centre à la périphérie. Ses branches se divisent et s'écartent à proportion qu'elles sont plus éloignées du tronc, de manière à ce que son feuillage, qui se multiplie surtout aux extrémités des rameaux, soit le plus espacé possible et que chaque feuille baigne librement dans l'air. Car le végétal respire, et là encore, dans cette expansion où nous le voyons s'épanouir, nous pouvons apercevoir un symbolisme qui marque un être vivant d'air, le cherchant, s'y offrant, pourrait-on dire, afin de l'aspirer par tous les pores, comme en effet c'est sa fonction et une condition nécessaire de sa vie. Cette respiration ainsi marquée en traits si expressifs dans la physionomie du végétal est d'ailleurs, au point de vue de la biologie, un titre de plus qui, en le rapprochant des animaux, le distingue profondément des êtres inorganiques et l'élève au-dessus d'eux.

Mouvement. — Mais le végétal est encore doué d'une autre propriété non moins supérieure dans l'échelle des êtres et non moins expressive dans l'ordre de la physionomie : il se meut.

Sans parler des mouvements plus ou moins spontanés tels que ceux des dionées, des sensitives, et de ces fleurs mâles de la *Vallisneria*, par exemple, qui se détachent de leur tige pour aller à la surface de l'eau rencontrer les fleurs femelles, mouvements dont le mécanisme n'est pas assez connu, on peut dire que la mobilité continuelle des feuilles sous l'action de l'air est plus qu'un simple fait mécanique.

En effet, si on considère la souplesse et l'élasticité graduées du tronc, des branches, des rameaux, des pousses, et enfin du pétiole et de la feuille elle-même, on ne peut douter que tous ces ressorts si soigneusement proportionnés n'aient été agencés pour remplir une véritable fonction de mouvement : mouvement communiqué, mais qu'importe à la nature, et par suite, qu'importe à la physionomie? Selon qu'une brise légère fait seulement frémir son feuillage, ou qu'il se balance au vent, ou que la tempête le courbe et le secoue avec fureur, l'arbre nous représente, sous les traits tour à tour les plus doux ou les plus terribles, des idées de mouvement aussi nettes, aussi littérales, que celles qui nous sont données par les mouvements volontaires des animaux ; et si l'insensibilité du végétal y fait manquer le pathétique de la conscience et de la douleur, les frissonnements voluptueux ou les torsions désespérées de ces grandes créatures qui paraissent jouir ou souffrir et qui ne le savent pas, donnent à leurs mouvements quelque chose de formidable et de mystérieux qui parfois dépasse en puissance l'expression du plaisir ou de la douleur chez les animaux.

Ce n'est pas tout : par un effet de cette tendance à vivre et de cette résistance à mourir que la nature a insérées, on peut le dire, dans chacun des êtres vivants qu'elle forme, le végétal force en croissance du côté où il trouve place à s'étendre, et il se dérobe en reculant aux actions et aux influences qui d'un autre côté viennent à le menacer. C'est ainsi qu'on peut voir partout les plantes et les arbres ombragés chercher la lumière, y tourner leurs feuilles lorsqu'ils n'y peuvent pas étendre leurs branches.

Il arrive même que, faute de pouvoir déplacer ses branches, la plante envoie des racines chercher l'espace et l'air dont elle a besoin : on voit ainsi des vignes percer plusieurs murs pour aller projeter des branches nouvelles. D'autres plantes, en lançant le long du sol des jets qui de proche en proche enfoncent des racines dans la terre, exécutent de véritables déplacements, déplacements complets, car au bout d'un certain temps la plante-mère périt, et ses rejetons, établis loin de la place où elle a vécu, prennent une existence indépendante. C'est ainsi qu'on voit cheminer les jets si vigoureux de la ronce. On peut même observer sur ces jets de ronces un fait intéressant, qui se retrouve assez constamment dans toutes les plantes traçantes ou grimpantes : c'est l'aspect tout particulier de ces parties : elles sont plus tendres, plus colorées, plus détaillées dans leur modelé ; leur tissu porte un air de vie qui s'anime encore par l'élan de leurs lignes de direction. Là encore, dans la disposition de ces parties immobiles, on voit un symbolisme de mouvement. Les vrilles des convolvulus, les griffes du lierre, et surtout les crochets de la vigne, qui marquent si clairement l'effort pour saisir un point d'appui, nous offrent des exemples analogues. Il ne faut pas d'ailleurs oublier qu'au fond le mouvement est réel, seulement il est si lent que nous ne pouvons pas l'apercevoir. C'est par un progrès analogue que des groupes souvent considérables de végétaux se déplacent ; c'est ainsi en grande partie que, sur des terrains dénudés par des cataclysmes ou formés par des volcans, les végétaux ont pu couvrir le sol.

Ces mouvements, lorsque les causes qui les déterminent sont puissantes et continues, se marquent dans certains cas d'une façon saisissante. Aux bords de l'océan, sur les côtes exposées aux vents de la mer, on peut voir partout des arbres tellement refoulés du côté de l'ouest, tellement étendus du côté opposé, qu'ils ressemblent à des femmes qui fuiraient devant la tempête, les vêtements et les cheveux flottant au vent, les bras tendus, le dos courbé. Ici nous retrouvons l'expression donnée par des signes qui sont les mêmes que si l'arbre fuyait devant le vent : il fuit en effet, il cède, comme cèderait un être doué de mouvement, et la disposition de ses parties marque symboliquement une

action dont la cause et la tendance ne laissent aucun doute. Mais s'il exprime le mouvement il ne l'exprime qu'à la façon d'une statue, et cette image peut donner une juste mesure de la différence des expressions entre l'animal, qui peut à volonté les varier, et le végétal, qui, hors le cas où une force étrangère l'agite, n'est qu'une statue expressive. Ces observations nous montrent d'ailleurs qu'ici encore, quand le végétal est mis en mouvement par un agent extérieur, quand il se déplace par degrés, s'étend ou se dispose dans un certain sens, la forme indique la fonction, puisque la nature et la tendance de la force qui le pousse se marquent dans les modifications de forme qu'on lui voit subir.

Proportions. — Lorsqu'on examine un arbre isolément, on reconnaît qu'il n'a pas deux branches qui se ressemblent, et si on y compare d'autres arbres de la même espèce, on voit que leur branchage en diffère également dans tous les détails de distribution : on serait porté à conclure dès lors qu'aucun arbre n'a de forme déterminée. Mais c'est tout le contraire, puisqu'il suffit d'un regard pour reconnaître l'espèce d'un arbre rien qu'à la disposition de son branchage. Sous la diversité apparente des branches il y a donc un plan de proportion et de distribution qui fait qu'elles diminuent de longueur et de grosseur à mesure qu'elles s'éloignent du tronc ; il y a une loi de direction qui gouverne l'inclinaison ou l'élévation de chacune, et l'angle plus ou moins ouvert qu'elle doit faire avec les branches voisines, selon son espèce. Quoique les détails d'exécution varient, chaque espèce de végétaux a donc une forme et des proportions générales, parce que dans les êtres organisés il n'y a pas de forme sans proportions.

Symétrie. — La forme du végétal n'a aucun point de ressemblance avec celle des animaux. La principale raison en est qu'il se développe continuellement, et que des parties nouvelles et différentes viennent sans cesse l'augmenter et le modifier. L'idée de symétrie telle que nous la voyons dans l'animal, c'est-à-dire sous l'aspect de deux parties pareilles de face et par derrière, et de deux parties disparates de profil, ne convient pas à sa figure, mais il n'est ni une masse confuse comme les mollusques, ni un

corps rayonné comme les derniers zoophytes. Il a cependant un plan, au moins dans le plus grand nombre des espèces, et malgré la diversité de disposition de la tige et du feuillage, l'ensemble de sa forme paraît répondre à une idée générale de pondération et d'équilibre entre un axe central de suspension ou de support et les différentes touffes qui forment la masse totale. L'ensemble du végétal arrive ainsi à présenter une forme sensiblement sphérique ou conique dans les dicotylédones, cylindrique dans les monocotylédones. A prendre chaque végétal isolément, on ne peut donc pas dire qu'il soit symétrique de la même façon que le sont les animaux, mais il l'est d'une autre façon, en ce que, malgré la distribution indéfiniment variable de ses parties en forme et en quantité, elles en arrivent d'une manière ou d'une autre à se balancer également autour de la tige pour former une figure générale sphérique, conique ou cylindrique. Cela est sensible dans les arbres en forêt, dans l'if, dans les graminées. Les arbres en forêt, qui poussent pressés les uns contre les autres, forment chacun un dôme dont la régularité peut se reconnaître lorsque, d'un lieu élevé, on découvre à ses pieds une futaie : le dessus paraît mamelonné de dômes de feuillage régulièrement formés et de grandeur pareille. Cette forme est d'ailleurs en relation évidente avec la principale fonction du feuillage, qui est de respirer, car de même que le cercle est la figure qui, sur une surface donnée, embrasse le plus de superficie, de même la sphère est de tous les solides celui qui occupe, à égalité de volume, le plus d'espace : la forme sphérique est donc avantageuse au végétal pour se mettre en contact avec l'atmosphère par le plus grand nombre de points possible.

Ainsi, malgré l'irrégularité de ses détails, le végétal peut, dans la plupart des espèces, être divisé idéalement en deux parties égales et pareilles ; c'est là une sorte de symétrie, mais qui diffère de celle de l'animal en ce que celui-ci n'est symétrique que si on le considère de face ou par derrière, tandis que le végétal l'est sous toutes ses faces.

Nous ne prétendons pas attribuer à cette symétrie plus de précision qu'elle n'en a réellement, car elle est sans doute très grossière et très imparfaite, mais elle ne s'éloigne pas autant qu'on

pourrait le croire de celle des animaux, car si on mesurait exactement les deux côtés de leur figure, on verrait qu'il n'y a pas un trait qui soit vraiment pareil à son pendant, au point qu'on peut considérer que cette disparité est une loi de la nature.

Phyllotaxie. — Mais il est d'autres détails de conformation où le principe de symétrie et de proportion se manifeste dans le végétal avec une précision mathématique : c'est dans la disposition des feuilles alternes, c'est-à-dire qui montent en tournant autour de la tige, comme dans l'aubépine. La phyllotaxie est la science de cette disposition des feuilles. Si on trace sur un rameau une ligne passant par les points d'attache de toutes les feuilles, on voit que cette ligne décrit une spirale continue autour de ce rameau. Or, si l'on compte alors le nombre des feuilles que la spire rencontre pour aller d'une feuille quelconque à la feuille qui se trouve placée verticalement au-dessus d'elle, on voit que ce nombre, de même que celui des tours de la spire, varie avec différentes plantes, mais est constant dans une espèce donnée. Ce rapport, étudié par le mathématicien Bravais, a donné lieu à des formules numériques en forme de fractions et dont le nombre ne dépasse pas huit ou dix (*Revue des cours scientifiques*, tome II, p. 287, cours de M. Chatin).

Ce fait si positivement établi nous paraît propre à confirmer l'idée de symétrie latente, pourrait-on dire, que nous nous efforcions tout à l'heure de faire entrevoir dans la forme générale des végétaux. Il peut autoriser aussi une autre idée que nous avons proposée, c'est que les végétaux doivent avoir des proportions puisqu'ils ont des formes, et que si on les étudiait sous ce rapport, on arriverait probablement à déterminer ces proportions.

Voix. — Les arbres n'ont rien qui ressemble à un appareil vocal, et cependant il n'est pas besoin de se sentir poète pour se croire autorisé à parler de la voix des arbres comme on parle de la voix de la nature : il suffit d'écouter et de sentir pour reconnaître qu'il y a dans le bruit du vent à travers les arbres une harmonie toujours comparable et souvent même supérieure à celle de la musique bien que ce ne soit qu'un bruit. Mais c'est la confusion et le vague même de ce bruit qui y donnent une expression singulière ; suivant son espèce, selon le plus ou moins de souplesse de sa

tige et le plus ou moins de consistance de son feuillage, chaque plante forme un instrument d'une sonorité différente, ce qui produit pour chacune, on peut le dire, un timbre particulier de résonnance ; et quelle que soit son espèce, l'intensité du son produit par le passage de l'air change selon que le vent est plus ou moins fort. De là deux éléments de variation dans la force et dans la qualité des bruits, et qui se traduisent par des nuances presque musicales, car on y peut saisir assez souvent des traits chromatiques nettement dessinés. Le souffle des grands vents dans les arbres, la nuit ou par un jour de tempête, agite et trouble l'âme comme feraient les grondements de quelque grand être en fureur ; le bruissement des feuilles sous la caresse d'une brise légère nous donne un sentiment de douceur et de sécurité ; c'est une sorte de chant qui atteste le mouvement et la vie autour de nous : au contraire quand nous entendons les branches sèches siffler et craquer sous la bise glacée de l'hiver, nous frissonnons, et des idées sinistres s'emparent de notre imagination. Sans doute on ne saurait méconnaître que l'effet expressif ne soit confirmé, et parfois même surpassé, par les signes qui, dans ces moments de trouble, éclatent sur toute la scène de la nature ; mais loin d'ôter sa valeur à un signe particulier comme ici le bruit des arbres, cette observation y en donne davantage, parce que rien n'est isolé dans les lois de l'expression : plus il y a d'éléments qui se réunissent pour la produire, plus elle est assurée et mieux elle se démontre.

On peut donc, sans crainte de verser dans la fantaisie, dire que la plante a une voix, parce qu'elle rend des sons particuliers selon son espèce et différents selon la cause qui les produit.

La beauté dans les végétaux. — Les conditions qui président à la beauté de l'homme et de l'animal règlent aussi celle du végétal : elles se résument de même dans l'ordre et dans la convenance des parties. C'est la régularité et la juste proportion des formes, c'est la prépondérance modérée des qualités spécifiques, c'est la perfection des détails, c'est enfin l'unité de l'ensemble marquant clairement et vivement sa nature vraie, qui donnent à la plante comme à tous les êtres, même inanimés, le charme de la

beauté. La puissance ou la délicatesse des formes, l'éclat et la variété des couleurs, le parti pris du caractère ou l'heureux mélange des contrastes, viennent encore diversifier la beauté des végétaux. La plante a, d'ailleurs, comme tous les autres êtres de la nature, ses différents genres de beauté selon son espèce, et c'est encore le principe de la convenance qui fait accorder les traits avec les qualités qu'elles doivent annoncer, donnant au chêne des branches vigoureuses et un feuillage sombre, au saule des rameaux flexibles et des feuilles pâles, au roseau sa tige frêle, au hêtre son bois ferme, son port élancé.

Pour la plupart des arbres de nos climats, l'année représente le cours entier de la vie, et depuis l'éclosion du bourgeon jusqu'à la chute des feuilles, nous les voyons passer par l'enfance, la jeunesse, la maturité, la vieillesse et la mort. A chacune de ces périodes, l'arbre nous offre les aspects correspondants de notre propre vie. Les feuilles naissantes, où nous pouvons voir l'ébauche de ce que sera la feuille, ont quelque chose d'inachevé qui nous rappelle l'enfant ; l'arbre qui en est couvert est d'une couleur tendre et la forme qu'il doit avoir est à peine indiquée. C'est au fort de l'été, un peu avant la sève d'août, que l'arbre a pris tout son développement et qu'il est en pleine virilité, si on peut dire. Quoiqu'en veuillent prétendre certains amateurs de feuilles mortes, c'est là que l'arbre est le plus beau ; c'est là que, sous l'imposante uniformité de sa verdure, il fait mieux voir le modelé de ses masses et qu'il déploie sa puissance et sa vie dans toute leur majesté. Sans doute les colorations que l'automne amène dans le feuillage ont beaucoup de finesse et de variété et sont d'autant plus agréables à quelques paysagistes qu'elles sont beaucoup plus faciles à peindre et plus séduisantes aux yeux des amateurs ; mais si l'on veut se tenir aux inspirations vraies de la nature, on reconnaîtra que les feuillages d'automne étant un effet et un signe de la décadence et de la vieillesse des feuilles, ils sont inférieurs en expression à ceux des feuillages d'été tout juste autant qu'un vieillard est inférieur en beauté à un jeune homme.

Arbustes et fleurs. — Les observations que nous avons présentées jusqu'ici portent principalement sur les arbres. Malgré

l'infériorité de leur taille, les arbustes et les fleurs, outre que leur condition biologique est la même, nous présentent des effets expressifs qui pour être moins imposants n'en sont pas moins marqués.

Le langage des fleurs. — Même, si l'on n'avait à se mettre en garde contre les fausses analogies où l'amour du symbolisme a égaré l'imagination des hommes, le langage des fleurs comporterait pour nous un travail d'analyse plus étendu à lui seul que tout ce que nous avons écrit jusqu'ici sur la physionomie. Nous ne pouvons que renvoyer aux ouvrages spéciaux, car il en existe, et beaucoup, ceux de nos lecteurs qui désireraient s'édifier plus complètement sur la grammaire et la syntaxe de la langue parlée, dit-on, par les fleurs. Nous croyons pouvoir donner un résumé suffisant de cette littérature en disant que, dans toutes les attributions ou significations qui ne sont pas de pure fantaisie, ce qu'on appelle le langage des fleurs n'est guère que l'application des principes généraux de l'expression tels que le sens commun les comprend et tels que nous avons essayé de les formuler ; que les signes sont les mêmes et qu'on pourrait de même les analyser en les rapportant aux signes analogues donnés par d'autres êtres.

Le symbolisme est juste quand il se rapporte à une qualité sensible et caractéristique de la fleur : il est faux s'il repose sur une qualité secondaire ou sur un rapprochement forcé.

Comme exemple du premier cas, nous pouvons prendre la rose. Plus on considère cette fleur, plus on en admire la fraîcheur et la délicatesse, et plus on y reconnaît la justesse du sentiment universel qui en a fait la fleur de l'amour. Le myosotis, avec sa fleur d'un bleu pâle, couleur effacée mais tendre, et que sa petitesse nous présente comme un point à peine visible, peut s'appeler la fleur du souvenir, parce qu'il nous rappelle un objet lointain dont l'absence a fait pâlir et diminuer l'image.

Dans la pensée, par exemple, nous voyons déjà le symbolisme vrai dévier vers les fausses analogies. Si la couleur sombre de cette fleur correspond en effet à une idée de profondeur ou de mystère qui peut se rapporter à la nature de la pensée, cette couleur, qu'on trouve à tant d'autres fleurs, n'est pour rien dans la

signification attribuée à la fleur de pensée et que son nom même exprime: mais cette fleur, dans ses contours et dans les traits dont est marqué le centre de sa corolle, a quelque chose qui ressemble assez bien à un visage humain, et telle est la très superficielle et très mauvaise raison qui a décidé du nom qu'on lui a donné et du symbolisme qui s'y attache.

Nous pouvons voir dans la violette un abus d'un autre genre, qui a consisté à faire de cette fleur l'emblème de la modestie parce qu'elle se cache sous le feuillage de sa plante. Ici et dans toutes les attributions analogues conférées à certaines fleurs ou à des arbustes, les principes de l'expression n'ont rien à voir; la violette n'est en ce sens qu'une fleur de rhétorique, puisqu'il n'y a aucun rapport de nature entre elle et la modestie, tandis que quand nous regardons une rose nous pensons réellement à une femme parce que la rose a des qualités presque féminines.

On le voit, à part quelques rencontres heureuses où l'habitude et l'imagination ont d'ailleurs beaucoup ajouté à ce qu'il pouvait avoir de crédit, le symbolisme des fleurs ainsi entendu ne se rattache que par des liens bien éloignés et bien faibles à la théorie de l'expression: ce n'est pas dans cet ordre d'idées qu'il peut plus longtemps nous arrêter.

Mais si les hommes ont fait aux fleurs une fausse poésie, la nature leur en a donné une vraie, comme à tous les êtres qu'elle a créés; et bien qu'il faille la réduire aux expressions que leur forme, leur couleur, leur consistance, leur disposition et leur mode de groupement, peuvent donner aux différentes fleurs qui tour à tour charment ou étonnent nos regards, nous trouvons à les observer un intérêt et un plaisir pareils à ceux que nous inspirent les oiseaux, les poissons, les insectes et les coquillages, décorés comme elles des plus brillantes couleurs et revêtus des formes les plus variées.

Signes expressifs. — La grandeur, l'éclat des nuances, la forme élégante ou gracieuse de la corolle, le port et le groupement des fleurs, sont autant de qualités sensibles qui se traduisent pour nous en idées d'expression, idées générales, vagues, comme celles que peuvent nous donner ces êtres demi vivants qui ont une organisation sans avoir de sentiment, et ces idées ne dif-

fèrent pas au fond de celles que les autres végétaux peuvent nous inspirer; mais les fleurs sont plus près de nous, nous les voyons à chaque pas dans nos jardins, nous les détachons de leur tige pour les admirer et pour en embellir nos demeures, nous les rassemblons en bouquets ou en guirlandes pour exprimer nos plus doux sentiments ou pour célébrer nos fêtes, et c'est ce qui explique comment, au lieu de s'en tenir au sentiment de leur beauté naturelle, qui suffit à les faire admirer, l'homme a été porté à leur donner comme une part de son âme.

Ce serait une entreprise inexécutable et sans espérance que de prétendre analyser toutes les espèces de fleurs pour en dégager l'expression : les signes que nous y pouvons trouver sont, nous le répétons, trop généraux et trop vagues pour comporter des nuances comparables à celles que présentent les animaux supérieurs et même les grands végétaux dont nous avons parlé précédemment. Il faut s'en tenir à la considération des principales formes que peut prendre la corolle, à la douceur, à l'éclat des couleurs, au port et au groupement. Il nous paraît suffisant, pour donner une idée de ces divers caractères d'expression, de les observer sur quelques fleurs prises comme exemple, dans différents types.

La marguerite. — La marguerite des prés est composée de pétales blancs et longs, disposés en rayons autour d'un cœur jaune d'or. Cette fleur, ainsi que toutes celles dont la forme est analogue, nous donne une impression agréable et douce parce que sa figure est nette, parce que la disposition de ses parties est égale et régulière. Le blanc de ses pétales et le jaune d'or de son cœur sont deux couleurs claires où le jaune, marquant plus vivement le centre de la figure circulaire, semble concentrer les rayons blancs des pétales. De plus, élevée sur une tige longue et sans feuillage, la marguerite s'isole bien du corps de la plante, et, se balançant librement dans l'air, s'éclaire et se détache avec beaucoup de vivacité parmi les gazons ou les autres plantes qui l'entourent.

Cette figure circulaire et la disposition rayonnante des pétales semblent avoir été l'objet d'une sorte de prédilection de la nature, car le plan s'en retrouve dans un nombre tellement immense de

fleurs, que les autres formes pourraient presque paraître des dérogations ou des exceptions. Le rayonnement des pétales, prenant un centre commun dans ce cœur qui est le foyer de la fécondation, figure et exprime l'irradiation de la vie dans toutes les directions de l'espace ; il étale avec le plus de développement possible la surface de la fleur et la rend beaucoup plus apparente, beaucoup plus facile à reconnaître, qu'une fleur qui, avec une surface égale, serait formée autrement. Malgré la diversité de couleurs et de proportions du cœur et des pétales des fleurs rayonnées, toutes conservent cette propriété fondamentale qui résulte de leur plan, et qui est d'être régulières et nettement apparentes.

La rose. — Dans les fleurs à corolles touffues, comme la rose ou le camellia, les effets résultent surtout de la couleur et de la consistance des pétales, et aussi de leur plus ou moins de grandeur. Ce sont les qualités de lumière et de matière, plutôt que de dessin et de forme, qui donnent alors à la fleur son caractère particulier. Les innombrables variétés de la rose pourraient à elles seules nous fournir la gamme presque complète de ces nuances d'expression, depuis la simplicité presque rustique de l'églantier jusqu'à la mignardise de la rose-pompon, depuis la morbidesse fiévreuse de la rose-thé jusqu'aux débordements voluptueux de la rose à cent feuilles. Pour être vagues et confuses, les sensations que nous éprouvons devant ces objets naturels et d'autres semblables n'en sont pas moins vives et profondes, s'il est vrai qu'un sentiment puisse encore avoir pour nous quelque douceur bien qu'il soit inexprimable.

La rose trémière. — Dans la rose trémière c'est le port de la tige, c'est la distribution des fleurs, qui donnent le caractère. La tige est élevée et ferme, elle s'élance verticalement d'un seul jet, garnie de fleurs espacées par groupes, et sa base, largement fournie de grandes feuilles, contribue encore à faire pyramider l'ensemble. Il y a là une composition naturelle en élévation et en hardiesse qui n'est pas sans rapport avec certaines règles qu'on applique en architecture pour obtenir un effet de ce genre. Les qualités de modelé et de couleur de la tige, du feuillage et des fleurs, viennent d'ailleurs joindre leurs expressions particu-

lières à celles de l'ensemble, et c'est ainsi que la rose trémière prend l'air de grandeur et de triomphe qui fait de cette plante un des plus beaux ornements de nos jardins.

Le muguet. — Dans les fleurs en grappe comme le muguet, la suspension et la mobilité, jointes à l'espacement libre qui sépare chaque fleur, donnent à l'ensemble une expression de délicatesse et de légèreté qui résulte de la nature, puisque le signe expressif est dans la qualité même de ces fleurs délicates suspendues par un fil à une tige frêle et flexible. C'est encore ici un effet littéral produit par les mêmes moyens que ceux qui donnent l'expression chez l'homme et chez les animaux. Nous pourrions, avec quelques variantes quant à la forme et à la couleur, appliquer les mêmes observations aux autres fleurs en grappe telles que le fuchsia, le faux ébénier.

Nous pensons en avoir dit assez pour faire voir comment les principes de l'expression naturelle peuvent s'appliquer aux fleurs d'après les mêmes signes que ceux qui, dans d'autres êtres, nous ont servi à en caractériser la physionomie; nous ne pousserons pas plus loin cette démonstration, laissant au lecteur à en renouveler l'épreuve sur les mille variétés de fleurs que chacun peut avoir l'occasion d'examiner.

Souffrance. — Bien que la sensibilité, et à plus forte raison la douleur, paraissent manquer au végétal, les causes de maladie ou de mort qui menacent tous les êtres vivants s'attaquent à lui et le font languir ou périr. Quels que soient les mystères qui se cachent sous son écorce, l'arbre ou la plante que nous voyons dépérir ou succomber n'en présente pas moins à nos yeux des signes de maladie et de souffrance que nous pouvons comparer, dans la proportion que comporte l'analogie, avec ceux qui paraissent aux animaux et à nous-mêmes. Le feuillage qui pâlit ou qui se dessèche nous rappelle la pâleur de l'homme souffrant; les lichens et les mousses qui envahissent l'écorce ressemblent aux parasites dont les animaux malades sont accablés; la lenteur de la croissance, la déformation du bois, la chute de l'écorce, ont des rapports d'analogie avec les signes du rachitisme dans les espèces animales. Sans que nous puissions savoir s'il n'existe pas réellement une souffrance pour le végétal ainsi affecté,

pour nous il souffre, son aspect fait naître en nous l'idée de souffrance, et nous l'exprimons par les mêmes mots dont nous nous servons pour exprimer la douleur de l'homme ou de l'animal. Cette observation devait trouver sa place ici pour compléter l'analyse des propriétés expressives des végétaux.

C'est sous l'influence du même sentiment que certains arbres peuvent produire sur nous une impression de tristesse, d'épouvante, et prendre à nos yeux les proportions et presque la figure d'acteurs animés, lorsque nous les voyons dressés au milieu de quelqu'une de ces scènes d'horreur que la nature nous présente parfois. Dans des lieux désolés, au milieu de sites d'un aspect sinistre et sauvage, on rencontre ces arbres, les uns à demi déracinés par une tempête, les autres brisés en éclats par la foudre, ou n'ayant plus de vivant que quelques rameaux qui languissent, tandis que tout le reste de ces grands corps, dépouillé de feuillage et d'écorce, blanchit et se tord comme les os d'un squelette. Tels qu'ils nous apparaissent alors, ces êtres ne sont pas seulement des images ou des symboles de la destruction et de la mort, ils en sont l'œuvre, on pourrait aussi bien dire les victimes, et en nous représentant la souffrance, les idées funestes qu'ils nous inspirent ne sont que l'interprétation littérale des signes de la souffrance réelle qu'ils ont éprouvée et qui les a mis en cet état. On peut donc dire qu'il y a des arbres tragiques aussi bien qu'il y a des végétaux gracieux comme le jasmin, les lianes, le palmier, et il suffit de rappeler certains paysages de Salvator Rosa pour faire voir quelle intensité, quelle fureur d'expression, un arbre fracassé ou renversé peut ajouter à l'effet d'un paysage lugubre.

Influence du milieu. — D'ailleurs, ainsi que tous les êtres qui vivent d'air, de lumière, de chaleur, d'eau, et de substance nutritive, l'arbre se modifie, se transforme, sous les influences du milieu où il est attaché plus étroitement encore que les animaux, puisqu'il lui faut vivre et mourir à la place où il est né.

Selon que le sol, l'air, les eaux, la chaleur, lui sont favorables ou contraires, la plante prospère ou languit. Sous un ciel tempéré, sur une terre féconde, les végétaux paraissent prendre quelque chose de la douceur et de la sérénité de la nature ; dans

les climats brûlants l'arbre et la plante semblent desséchés. Si à la chaleur de la zone torride vient se joindre l'humidité d'un terrain toujours imbibé d'eau, la vie végétale devient luxuriante, et c'est alors qu'on voit, à travers les arbres géants des forêts vierges, les lianes et les plantes parasites former d'inextricables enchevêtrements. Enfin dans les régions polaires le végétal ne fait plus que ramper et se tordre sous le froid, et nous présente l'image d'un être toujours près de succomber à la force de destruction qui le poursuit.

Dans des proportions plus modérées mais tout aussi infaillibles, les influences de milieu résultant du plus ou moins de chaleur ou d'humidité du sol, de sa nature, de son exposition, exercent sur le développement des végétaux des effets comparables à ceux que les mêmes conditions font éprouver aux animaux et aux hommes. Il n'est pas besoin de dire que l'analogie ne peut se rencontrer que dans les fonctions ou les propriétés que les plantes peuvent avoir de communes avec les animaux, et que, même dans cette mesure, la comparaison est éloignée tout juste de la distance qui sépare l'animal du végétal. Mais, sous cette réserve, il reste vrai de dire d'une manière générale que les grands agents biologiques tels que l'air, la lumière, la chaleur, l'électricité, l'eau, affectent d'une manière analogue les végétaux et les animaux, puisque les uns comme les autres sont des composés gazeux associés à une énorme quantité d'eau et vivant d'air, de lumière, d'eau, de chaleur et d'électricité. La prospérité ou la décadence de la vie, les modifications favorables ou défavorables de l'organisme et des fonctions, les variations individuelles ou générales, dont peuvent être affectés les végétaux, se marquent donc sur leur physionomie comme sur celle des animaux, et par des signes analogues.

C'est ainsi qu'un arbre rabougri n'est pas sans une certaine ressemblance avec une animal rachitique ; que le coup de hache du bûcheron fait penser à une blessure ; que la fleur qui va mourir se flétrit et se penche aussi tristement qu'une jeune fille touchée par le souffle de la mort.

Les végétaux languissants prennent un aspect tout particulier ; leurs couleurs et leurs formes ne sont plus les mêmes, et quand

dépérissent des récoltes ou des plantations entières, nous y reconnaissons aussi bien les signes visibles de la maladie que nous y avions reconnu jusque-là ceux de la santé. Les uns et les autres se rapportent aux qualités vitales qui s'annoncent par l'état des parties, et les exemples que nous venons de citer montrent dans quelle mesure on peut dire qu'en effet les influences de milieu se marquent sur les végétaux en signes analogues à ceux que ces mêmes influences exercent sur les animaux.

Ainsi, au privilège de la mort, que nous lui avons reconnu tout à l'heure, le végétal joint la faculté de souffrir, et les maux dont il est affecté pourraient presque s'appeler des douleurs puisqu'il les exprime : il nous les exprime dans la langue même où nous exprimons les nôtres et, par la puissance de cette sympathie qui unit entre eux tous les êtres vivants, il nous les fait ressentir. Rien ne nous semble plus propre à faire voir combien sa seule qualité d'être vivant le rapproche de nous, et de quelle hauteur elle l'élève au-dessus des êtres inanimés.

Types de tendance chez les végétaux. — En étudiant la physionomie des animaux, nous avons rencontré à plusieurs reprises une observation qui nous a montré dans certains animaux une tendance à se détacher de la condition organique de leur groupe pour se faire marcheurs, sauteurs, aériens, aquatiques, terrestres, souterrains, tandis que les autres espèces du même groupe suivent sans s'en écarter le régime auquel les destinait leur plan d'organisation. Guidé par cette remarque, nous avons été conduit à reconnaître que les habitudes particulières de locomotion, quoique rapprochant ensemble des animaux d'espèces fort éloignées, formaient néanmoins, au point de vue de la physionomie, des groupes expressifs naturels dont nous avons cru devoir tenir grand compte.

Nous retrouvons les mêmes idées dans le règne végétal. Certaines plantes deviennent arborescentes, comme la fougère, par exemple, selon les conditions où elles vivent. D'autres, comme certains rosiers poussant ordinairement au niveau du sol, peuvenir devenir grimpantes. On pourrait citer un grand nombre de transformations de ce genre, surtout sous l'influence du changement de climat. Il y a donc dans le végétal une propriété de

déclassement analogue à celle de certains animaux. Bien que le résultat en soit de modifier la physionomie de la plante, nous n'avons pas à y insister, parce que les changements n'ont pas une grande importance.

Mais il y a plus d'intérêt à l'idée des groupes naturels qui se présentent à l'esprit quand on considère que le règne végétal, on peut le dire, a ses grimpeurs, ses sauteurs, ses oiseaux, ses reptiles, ses amphibies, ses poissons, ses parasites, aussi bien caractérisés que ceux du règne animal. C'est là, soit dit en passant, qu'on peut reconnaître combien l'idée de classification est utile et vraie lorsqu'elle répond à des collections de caractères vraiment analogues ; c'est là aussi qu'on peut voir, non sans quelque surprise peut-être, se représenter parmi les végétaux des séries semblables, une hiérarchie proportionnelle, et, si l'on veut bien nous permettre cette métaphore, des grades pareils annoncés par les mêmes insignes.

Si les convenances de la botanique n'admettent d'autres caractères de classification que ceux qui résultent de l'organisation des végétaux, pour qui, comme nous, considère la nature au point de vue de la physionomie, on ne peut se refuser à reconnaître les analogies d'apparence qui rapprochent sous nos yeux des êtres de classes plus ou moins éloignées. Ces lierres qui grimpent le long des murailles, ces lianes élancées d'un arbre à l'autre, ces orchidées suspendues dans l'air, ces plantes grasses dont la couleur et l'aspect rappellent les reptiles, les espèces qui vivent dans l'eau, celles, plus nombreuses encore, qui se nourrissent de la substance d'autres végétaux, reportent l'esprit à une idée supérieure d'analogie. Nous voyons dans toute la nature les degrés divers de cette espèce d'essor qui pousse certains êtres à s'élever, à se délivrer de l'action de la pesanteur, tandis qu'à côté d'eux, souvent dans la même espèce, leurs compagnons de vie restent attachés à la terre ou vont se plonger dans les eaux.

Sans doute on peut dire qu'il n'y a là rien qui s'accorde avec les principes scientifiques de l'étude des végétaux, et que ce n'est qu'une vue de l'esprit : mais si, comme cela aurait dû se faire depuis longtemps, la physionomie venait à être étudiée à titre de

science naturelle, cette vue de l'esprit, qui n'est en somme qu'une généralisation de caractères, pourrait passer au rang de principe scientifique.

TYPES PHYSIONOMIQUES DE VÉGÉTAUX

Pour compléter l'étude des végétaux, nous ne croyons pas inutile d'en prendre à part quelques-uns afin d'appliquer à l'analyse de leur physionomie les principes universels de l'expression. Nous avons procédé de même pour les animaux, et nous avons dû, à cause de la variété beaucoup plus marquée des caractères de ces êtres, en présenter un nombre assez étendu.

Pour les végétaux nous nous bornerons à choisir, parmi les plus connus, quelques-uns de ceux dont les caractères nous ont paru assez nettement marqués. D'ailleurs, malgré le nombre immense des espèces végétales, elles sont moins intéressantes en elles-mêmes parce que leur vie est plus restreinte ; elles se distinguent moins les unes des autres parce que leur organisation est moins variée, leurs différences se réduisant surtout à la forme et à la grandeur des tiges et des feuilles ; enfin nous n'en connaissons familièrement qu'un petit nombre.

Nous allons donc analyser rapidement quelques types plus ou moins caractéristiques des végétaux qui se rencontrent le plus souvent autour de nous et qu'on a continuellement l'occasion d'observer, nous bornant pour chacun à ce qu'il a de vraiment particulier.

Le chêne. — Le chêne est un des arbres les plus vigoureux et les plus expressifs de nos forêts. Son bois est dur, son écorce, énergiquement crevassée, semble serrée autour de son tronc, et prend de sa couleur sombre un aspect plus sévère. Ses branches ont dans leur torsion quelque chose d'égal et de continu qui marque un effort constant. Ses feuilles d'un vert foncé, d'une consistance épaisse, dentelées de découpures hardies, se groupent en masses fortement modelées et contribuent, avec le grand dessin du branchage, à donner à l'arbre cet air de majesté qui l'a fait choisir par tous les hommes comme symbole de la force unie à

la durée. On oserait presque dire de lui que c'est le lion du règne végétal, puisqu'on l'appelle le roi des forêts.

Le hêtre. — En opposition à la figure athlétique et ramassée du chêne, le hêtre, avec son bois droit et allongé, son écorce unie, ses feuilles minces gaufrées d'un vert tirant sur le bleu, nous présente l'essor de la vie végétale sous une forme plus élégante, plus aérienne. Au lieu que le chêne se tord, le hêtre s'élance : son tronc uni s'élève tout d'une pièce, et ses branches presque droites se tendent d'un seul trait vers le ciel. De là plus de clarté sous le couvert de son feuillage ; l'œil y peut suivre assez haut la projection hardie des rameaux, et de cet ensemble se forme pour nous une idée de légèreté unie à la force, qui caractérise vraiment ce bel arbre. On peut voir de fort beaux hêtres dans la forêt de Marly, dont une partie est complantée de cette essence : mais pour savoir à quelle beauté peut s'élever cette espèce d'arbre, il faut le voir au Parc de Pau. Là, sur les pentes rapides d'une colline qui borde la plaine du Gave, on voit des milliers de hêtres gigantesques qui, s'élevant les uns au-dessus des autres en perspective montante, paraissent plus gigantesques encore. A l'arrière-saison, à demi dépouillés et se dressant au milieu d'une espèce d'auréole magique faite des mille couleurs dont l'automne a diapré leurs feuilles, ils prennent une tournure, une puissance d'effet, vraiment extraordinaires. Pour ma part je ne crois pas avoir jamais rien vu d'aussi magnifique en fait de beauté végétale.

Le bouleau. — Le bouleau est caractérisé par la délicatesse, la légèreté, le mouvement et la lumière. Son écorce et le dessous de ses feuilles sont d'un blanc d'argent ; ses feuilles, d'un vert jaune, d'une consistance fine, petites, arrondies, suspendues à un long pétiole, disposées en grappes, sont peu touffues. L'espace qui les sépare donne à son feuillage une transparence grâce à laquelle on voit se dessiner tous les rameaux. Le caractère du branchage, qui est fin, égal de calibre, régulièrement cylindrique, bien refendu et harmonieusement distribué, s'accorde avec celui du feuillage pour imprimer au bouleau un caractère aérien et lumineux. La disposition en grappes et la mobilité de ses feuilles, jointes à la finesse des branches, lui donnent de plus des qualités

de souplesse et de mouvement qui en font un des arbres les plus agréables à voir, surtout lorsqu'il s'oppose à d'autres d'un aspect plus lourd ou plus sombre comme le chêne, l'orme ou les arbres verts. Dans les pays du nord il prend des proportions considérables, et à l'éclat du jour polaire ses nuances vives son feuillage frêle, produisent un effet presque magique. Plus au nord, le bouleau nain n'est qu'un arbrisseau chétif, mais il est encore très intéressant par les contorsions de son branchage, qui donnent à sa figure une expression de souffrance et d'énergie vraiment pathétique.

Le châtaignier. — Même en face du chêne, le châtaignier pourrait prétendre à la primauté parmi les arbres si l'on ne tenait compte que de l'expression. Il y a quelque chose de saisissant dans les irrégularités brusques de ses rameaux, qui tantôt se tordent et tantôt se raidissent tout d'un trait ; son branchage s'emporte ou se détourne violemment, inégalement, au point que parfois il penche tout d'un côté. Son bois sec, cassant, lamelleux, est sujet à se fendre ou à se rompre, laissant sur toutes les parties du tronc et des branches des blessures, des éclats, des nodosités, des crevasses, qui répandent sur l'arbre tout entier un air de mutilation et de ravage. Ses grandes feuilles allongées, découpées à dents de scie et groupées par bouquets étagés, donnent à son feuillage un aspect de force et de vie. Sa souche est souvent déchaussée, et le haut de ses racines, soulevant et repoussant la terre, ajoute encore par sa masse et par son effort à l'idée de violence impétueuse que fait naître la vue de cet arbre. Enfin, pour résumer son caractère d'expression, on peut dire que le châtaignier est un arbre tragique.

Le saule pleureur. — Le saule pleureur est peut-être de tous les végétaux celui qui met le mieux en évidence le mécanisme, oserai-je dire, par lequel un être organisé arrive à faire naître un sentiment dans le cœur de l'homme. Son tronc et ses principales branches ne s'élèvent que pour laisser pendre de plus haut ses rameaux longs, menus, et dont la faiblesse semble s'abandonner sans espérance au souffle des vents. Tout l'accent de son attitude montre une créature accablée sous l'écrasement de la pesanteur ; on dirait que la terre ne le laisse vivre qu'à

regret, et qu'à peine sorti de son sein elle l'y ramène par une attraction mortelle. Ses feuilles, d'une couleur pâle, d'un dessin étroit et allongé, se serrent le long de ses rameaux et semblent y ruisseler comme des larmes.

Tous ces signes figurent bien l'affaissement que nous cause la douleur, aussi les hommes ont-ils adopté le saule pour en ombrager les tombes, et lorsque Alfred de Musset écrivait les vers célèbres où il demandait à ses amis de planter un de ces arbres sur son tombeau, il n'exprimait pas seulement un sentiment poétique qui est dans tous les cœurs, il donnait une forme immortelle à l'un des principes les plus évidents de l'expression dans la nature.

Au milieu des lassitudes et des anxiétés qu'on éprouve lorsqu'on travaille à la recherche redoutable de la vérité, c'est une grande douceur de trouver de temps en temps à s'appuyer et à se reposer sur le témoignage de quelqu'une de ces grands âmes qui nous ont précédés dans le chemin de la pensée et qui y ont laissé leur traînée de lumière :

> Mes chers amis, quand je mourrai,
> Plantez un saule au cimetière.
> J'aime son feuillage éploré,
> La pâleur m'en est douce et chère,
> Et son ombre sera légère
> A la terre où je dormirai.

Le cyprès. — Par la même raison qu'un objet nous présente des expressions diverses selon les aspects sous lesquels on l'envisage, une expression déterminée peut s'attacher à des objets différents lorsqu'on y considère quelque qualité dominante comme la forme ou la couleur, si d'ailleurs cette qualité est vraiment caractéristique. Cette observation ne peut d'ailleurs que confirmer la valeur des signes d'expression en général : elle nous amène à rapprocher du saule pleureur le cyprès. En disant que si le saule pleureur est l'arbre des tombes, le cyprès est l'arbre des cimetières ; que le premier exprime l'idée de la douleur, et l'autre l'idée de la mort, il semble qu'on ait défini du même coup leur symbolisme et leur caractère propres. En opposition avec la souplesse, la transparence et la grâce penchante du saule pleureur, le cyprès,

aigu, raide, compact, impénétrable, se dresse au bord des sépultures comme un fantôme noir, et son immobilité nous représente sous une image saisissante la mort sombre, inflexible, et, debout, dominant la vie.

Le jasmin. — Un feuillage fin, délicatement découpé et débordant en touffes épaisses; des fleurs, surtout, dont le parfum nous remplit d'ivresse et de langueur, ont toujours fait considérer le jasmin comme un symbole de l'amour profond et mystérieux. Dans cet être vivant qui s'élance, retombe, s'élance encore, et qui à chaque effort déborde en masses plus touffues pour s'accrocher à de nouveaux appuis, on croit voir une âme qui cherche à se détacher de la terre pour s'élever vers le ciel avec tous ses désirs et tous ses parfums. Sans doute on retrouverait dans beaucoup de plantes grimpantes les signes que la couleur, la disposition et le port de son feuillage, ont fait remarquer dans le jasmin, mais le jasmin nous est familier, il vit attaché aux murs de nos demeures, et quand un amant passe au pied du balcon de sa bien-aimée, si des guirlandes de feuillage en festontonnent le contour, ce feuillage est souvent celui du jasmin. Il est donc tout naturel que cette plante ait obtenu la faveur symbolique que sa figure justifie d'ailleurs pleinement.

Les arbres résineux. — Les arbres à feuilles persistantes sont de deux espèces bien tranchées. Nous ne nous occuperons pas de ceux dont la feuille est ronde ou allongée, et qui ressemblent plus ou moins aux types d'arbres que nous venons de passer en revue, mais les arbres résineux, où la feuille n'est plus qu'un brin plus ou moins analogue à une tige d'herbe, doivent être considérés à part. Dans ces arbres les feuilles ressemblent plutôt à des poils et à des écailles, tandis que dans les arbres à feuilles annuelles elles rappellent des plumes.

Les arbres résineux sont monocotylédones, le tissu de leurs diverses parties se compose exclusivement de fibres parallèles, d'où suit que leurs formes sont beaucoup plus simples et moins tourmentées que celles des arbres dicotylédones comme le chêne ou le châtaignier. De là beaucoup moins de diversité dans la forme et beaucoup moins de variété dans les détails de ces arbres.

Quant au feuillage, il est généralement d'une teinte foncée, uniforme, et ses masses, tantôt accumulées à l'extrémité des rameaux comme dans le pin parasol, tantôt disposées par franges tout le long de ces rameaux comme dans le cèdre, n'ont ni animation ni mouvement.

Les arbres résineux sont pour la plupart de forme pyramidale, ce qui leur donne un effet de solidité et d'élévation, mais en rend l'aspect très monotone. Dans les grandes forêts de sapins, ces arbres s'élèvent à des hauteurs gigantesques, mais l'uniformité de ces troncs tous égaux et tous pareils rend les forêts de sapin beaucoup moins intéressantes que celles où le chêne, le hêtre, et les autres arbres du même genre, groupent leurs feuillages et leurs bois si divers.

Quelques arbres comme le cèdre du Liban et le pin parasol se développent en branches inégales et divergentes, et lorsqu'ils atteignent une grande taille, surtout s'ils sont isolés, ils portent un grand air de force et de majesté. Mais même chez ces puissants représentants de la classe des arbres résineux, l'expression a quelque chose de moins vivant, de plus fruste, probablement parce que leur organisation moins parfaite les rapproche des types primitifs de la vie végétale.

Plantes d'eau. — Comme exemple intéressant du rapport de la forme avec la fonction dans le règne végétal, nous pouvons encore rappeler ces plantes si pittoresques que nous voyons flotter à la surface ou vivre au fond des eaux. Les feuilles plates du nénuphar, qui se développent parallèlement au niveau de l'eau, montrent d'une façon littérale, pourrait-on dire, ce rapport de la forme avec la fonction : ici la forme est calquée sur la fonction.

On peut encore, dans les eaux courantes, retrouver la même idée écrite en signes très expressifs dans les conferves, ces plantes composées d'une seule tige souple comme une corde et portant un chapelet de feuilles appliquées deux par deux le long de cette tige. A la façon dont elles suivent le cours de l'eau, se balançant à tous les remous, on est frappé de la simplicité et de la perfection avec lesquelles ces plantes ont été appropriées au milieu où elles doivent vivre. On pourrait appliquer les mêmes observations aux plantes marines.

Les gazons et les mousses. — Enfin, au dernier rang des végétaux qui revêtent ou décorent la surface de la terre, nous trouvons les gazons et les mousses, qui représentent, sous le rapport de la physionomie, les tribus innombrables de plantes où l'individu, par l'exiguïté de sa taille et par le peu de caractère de sa figure, n'a plus pour nous d'expression particulière. Les gazons, les mousses, et avec eux les graminées de toute sorte qui couvrent les prairies et les landes, ne sont à nos yeux que des surfaces et des étendues où les effets, réduits à la réflexion de la lumière, s'incorporent à l'aspect et à la configuration du sol qui les porte.

La vie organique nous a dit son dernier mot: déjà le monde inorganique se soulève au-dessous des créatures vivantes, et c'est maintenant parmi les êtres inanimés que nous avons à poursuivre l'étude des signes universels de l'expression.





LES ÊTRES INORGANIQUES

Lorsque nous comparons un animal ou un végétal avec un être inorganique, il semble tout d'abord qu'il soit très facile de les distinguer, et que si leur différence est surtout évidente, c'est dans leur physionomie. Mais un coup d'œil ne suffit pas pour juger d'une chose aussi étendue et aussi complexe que l'expression. Cet effet sensible des qualités intérieures, fixes ou passagères de l'objet, ne peut être exactement vérifié qu'à la condition d'en reconnaître la concordance avec les qualités voilées sous l'apparence extérieure ; c'est ainsi que nous avons dû, pour étudier la physionomie des animaux et des végétaux, en observer continuellement l'organisation et les fonctions.

Or si l'on réfléchit davantage aux caractères en apparence si tranchés des êtres organisés, on voit que ces caractères les distinguent en effet assez nettement des corps bruts à l'état solide, mais qu'il n'en est pas tout à fait de même au regard des corps liquides et des corps gazeux.

Corps solides. — Un corps inorganique solide, tant qu'il reste à l'abri du mouvement ou de toute autre modification causée par l'eau, la chaleur, l'attraction, l'affinité chimique, n'a en effet ni forme fixe, ni grandeur déterminée, ni individualité distincte : tout ce qui dans les êtres vivants compose la diversité des parties, leur indépendance, leur ordonnance, leur symétrie ; tout ce qui distribue ou localise la vie dans tel ou tel organe ; tout ce qui donne à l'espèce ou à l'individu les signes de diversité par

où il se distingue, rien de cela n'existe pour lui. Il n'a point de mouvement. La substance dont il est composé est homogène dans toute sa masse, et sa vie est complète dans chacune des molécules de cette masse, si bien qu'on peut le diviser indéfiniment sans qu'il cesse d'être le même corps, à l'opposition de l'être organisé, qui, au delà de quelques retranchements de ses parties, meurt et n'existe plus.

Liquides. — Mais tous les corps inorganiques ne sont pas à l'état solide.

Les uns ont entre leurs molécules une espèce d'articulation qui communique à toutes le mouvement imprimé à chacune, de sorte que la masse entière de ces corps suit indéfiniment l'impulsion donnée à une de ses parties : ce sont les liquides.

Gaz. — Il est d'autres corps, ceux-la répandus à la fois dans tout l'espace de l'atmosphère et dans la substance des corps solides et des corps liquides, qui sont souvent invisibles, toujours impondérables, et qui, par cela même qu'ils sont affranchis des lois de la pesanteur, tendent à se développer continuellement dans toutes les directions de manière que leur volume peut augmenter indéfiniment sans que leur masse diminue : ce sont les corps gazeux.

Mais les trois états sous lesquels nous apparaissent les corps inorganiques ne sont pas proprement des qualités spécifiques ; ils peuvent s'emparer tour à tour de chacun des corps inorganiques, et bien que les conditions normales de la vie sur notre globe nous offrent la plupart du temps ces corps dans un état solide, liquide ou gazeux, dont ils ne sortent jamais, bien que nous n'y voyions pas de gaz liquéfiés ou solidifiés ni de roches réduites à l'état de vapeur, l'eau se présente à nos yeux tour à tour liquide, solide ou vaporisée ; le mercure, seul de tous les métaux, est liquide à la température ordinaire ; les volcans rejettent des roches en liquéfaction, et d'un autre côté la chimie peut, dans nos laboratoires, solidifier l'acide carbonique et liquéfier les gaz. L'histoire de la formation de notre planète nous montre d'ailleurs qu'elle a commencé par une période où tous les corps dont elle se compose étaient à l'état de vapeur.

La distinction que nous faisons entre les corps solides, liquides

et gazeux, ne répond donc pas à trois propriétés absolues de la matière inorganique : elle n'est, comme toutes les autres catégories où nous distribuons les choses, qu'une vue de l'esprit, un procédé d'analyse et de méthode. Mais nous nous tromperions ici comme partout si nous prétendions connaître à fond un objet parce que nous l'avons considéré d'un certain côté.

Vie universelle. — Or si nous étions une fois bien dégagés des notions préconçues où l'idée de classification pourrait nous retenir, il nous faudrait faire un pas de plus et reconnaître que la distinction entre les corps organiques et les corps inorganiques n'est pas plus réelle dans la nature que celle des trois états de la matière.

Nous avons pris l'habitude d'appeler vie l'ensemble des phénomènes biologiques qui se produisent dans les êtres organisés. Mais si l'on y veut bien prendre garde, ces êtres ne sont autre chose qu'un assemblage momentané d'une certaine quantité de matière inorganique, si bien qu'on a pu comparer l'être vivant à une écluse où le courant de la vie n'est retenu un instant que pour en déborder aussitôt.

Ainsi s'efface la distinction entre les êtres vivants et les êtres inanimés ; dans les uns comme dans les autres nous voyons alors palpiter cette vie universelle qui les relie et les tisse entre eux par une seule et même loi. Le nom d'organes, que nous réservions en vain aux parties des animaux et des végétaux, s'étend alors aux forces biologiques de toute sorte, pesanteur, attraction, affinité, lumière, chaleur, qui agissent également dans tous les êtres de la nature. Les mouvements, les changements d'état, de composition ou de structure, les modifications de toute sorte qui leur sont imprimés, peuvent dès lors s'appeler des fonctions, fonctions de tous points comparables à celles des êtres organisés, puisqu'elles produisent toujours les mêmes effets et qu'elles ne peuvent pas en produire d'autres.

On peut donc dire que tous les êtres de la nature sont vivants, parce que tous sont organisés et que tous ont des fonctions. Mais il faut dire de plus que la même vie leur est commune, puisque, sous l'action des mêmes forces, les mêmes éléments passent et

repassent à travers tous ces êtres pour former tantôt un être vivant, tantôt un être inanimé.

Sentiment de la nature. — Si nous n'avions pas l'intuition de ces vérités supérieures, on ne s'expliquerait pas comment les hommes auraient pu jamais en venir à éprouver le sentiment de la nature et à l'exprimer par les mêmes mots qu'ils emploient pour décrire la physionomie des êtres vivants. Car s'ils ont pu reconnaître et analyser les signes d'expression dans ces êtres, c'est qu'ils en avaient pu étudier les organes, et rapporter les signes aux fonctions : mais bien avant qu'ils n'eussent la moindre idée des lois et des forces biologiques, ils attachaient déjà aux choses inanimées l'idée d'une expression analogue à celle des êtres vivants ; ils le faisaient précisément par des analogies tirées de la ressemblance des signes tels que la grandeur, la forme, la lumière, le son, et aussi le caractère. C'est ainsi que le sens commun, et le langage à sa suite, ont établi et formulé une physionomie du monde inorganique fondée sur les mêmes signes que la physionomie des êtres organisés. D'ailleurs, malgré tout ce que l'homme a pu apprendre sur la fonction de plusieurs agents naturels, sa science n'est et ne pourra jamais être que tout à fait insignifiante à côté de ce qu'il ignore : par exemple, si on sait quelque chose sur l'air, l'eau, la composition des terrains, on ignore pourquoi la mer occupe plus des trois quarts du globe, pourquoi il y a des montagnes ou des plaines, pourquoi le ciel change de couleur, pourquoi les vents soufflent, etc. Et cependant, malgré son absolue ignorance des fonctions véritables de ces objets ou de ces phénomènes, les hommes leur attribuent une expression tout aussi bien qu'à ceux dont il connaît la fonction biologique.

Si cette physionomie de la nature n'était pas justifiée par les propriétés réelles des êtres inorganiques, elle ne serait qu'une variété des idées littéraires qui ont donné naissance à ce qu'on appelle le langage des fleurs, et dont nous avons parlé à propos de la physionomie dans les végétaux. Mais si les principes en sont conformes à ceux des signes expressifs des animaux et des végétaux, nous serons en droit d'en conclure que, à défaut d'une science complète de la nature des choses, l'instinct ne nous

trompe pas lorsqu'il nous fait entrevoir dans les objets inanimés ces analogies d'expression qui témoignent de l'unité de la vie dans tous les êtres de la création.

Expression des choses inanimées. — Sans doute nous ne pouvons pas nous attendre à retrouver aux rochers, aux montagnes, à la mer, aux nuages, les traits vifs et explicites où le visage de l'homme, les mouvements de l'animal, nous parlaient la langue du sentiment et de l'intelligence. Car la nature ne connaît ni le plaisir ni la douleur, elle ne sait rien, ne pense pas, et sa sérénité nous épouvante quand, tourmentés par quelque désespoir, nous voyons comme elle est indifférente à nos soupirs et à nos larmes ; mais bien loin et bien au-dessus de nos pauvres petites misères, elle porte dans son immensité, dans sa puissance, dans sa sérénité même, la douceur des sentiments vagues, l'attrait des choses inconnues. Elle est comme une âme supérieure qui nous domine et nous enveloppe, et les idées qu'elle nous inspire ne peuvent avoir ni la netteté ni la précision de celles qui nous sont exprimées par des êtres plus proportionnés à la petitesse de notre entendement.

Peut-être, si nous connaissions les propriétés de toutes les choses de la nature comme nous connaissons celles de l'homme et des animaux, chacun des objets qui tombent sous nos sens nous parlerait aussi clairement qu'un être vivant ; il n'est certainement pas un atome de l'univers qui pour Dieu, par exemple, ne parle ainsi, puisque pour nous-mêmes, du fond de l'infini, le soleil et les étoiles ne sont pas muets. Mais ici, avec un écart plus grand encore que dans les végétaux, l'expression devient moins précise à proportion que les objets s'éloignent davantage de notre nature.

L'idée de la mort. — Parmi toutes les différences qui distinguent la vie organique de la vie inorganique, la mort est peut-être la plus réelle. En tout cas c'est la plus apparente, celle qui nous saisit davantage parce qu'elle nous touche de plus près, et c'est par là que la nature revêt à nos yeux cet air de toute-puissance et d'éternité qui la fait ressembler tellement au dieu dont elle est l'ouvrage. Car si quelques scènes nous y montrent parfois les éléments en désordre, ces troubles passagers font

paraître plus imposante encore l'indestructible immortalité de tout le reste de la nature.

L'idée de douleur, qui pour les êtres vivants se lie si étroitement à celle de la mort, n'est pas davantage dans la nature et ne se dégage point de son expression, puisque la nature ne souffre pas plus qu'elle ne meurt. Dans les bouleversements de la terre, de la mer ou du ciel, nous voyons la destruction ou la ruine des choses, nous ne les voyons ni pleurer ni mourir.

Signes expressifs dans les êtres inanimés. — Le champ de l'expression dans les objets naturels étant ainsi délimité, nous devons chercher par quels signes elle se manifeste. Or si le siège de la physionomie n'est plus ici dans des organes affectés à des fonctions particulières, il réside dans des objets de figures diverses, que nous savons distinguer les uns des autres et que nous pouvons non seulement définir mais analyser dans leurs principales qualités : une plaine, une montagne, un fleuve, un coucher de soleil, sont pour nous des choses aussi rigoureusement déterminées qu'un animal ou qu'un végétal.

Or les uns et les autres font partie du même univers, vivent d'une vie commune, et ne nous sont d'ailleurs connus que par les signes extérieurs qui les caractérisent : pour que nous puissions les distinguer et les reconnaître, il faut donc bien que ce soit par des signes communs à tous, puisque le signe est pour nous le seul moyen de comparaison entre les divers objets.

La nécessité des choses, les conditions fondamentales de notre entendement, viennent donc confirmer ici ce que nous avancions en abordant cette partie de notre étude, à savoir que l'expression se manifeste dans les êtres inanimés par les mêmes signes que dans les êtres vivants. La différence de forme n'y met pas plus d'obstacle qu'elle n'en a mis à l'assimilation qui rapproche, ainsi que nous l'avons vu, les végétaux et les animaux.

C'est ainsi que, malgré l'immensité de la nature, malgré son unité qui, de la terre, de la mer et du ciel, ne fait qu'un tout, nous y distinguons des objets, nous les isolons par la pensée pour les considérer à part, et nous les désignons sous des noms particuliers. En ontologie pure, il n'y a là qu'une abstraction, une vue de l'esprit, puisque ces objets ne sont au fond que les

parties d'un tout indissoluble : mais en fait, et par conséquent en raison, ce qu'on appelle un point de vue est réellement une composition naturelle où, par suite des conditions de la vision, chaque point sur lequel nous fixons notre regard devient le centre d'un tableau ; et de même, lorsque nous considérons par la pensée un objet, le point où notre esprit se fixe devient le centre d'une conception relative à cet objet.

La propriété de nos sens et de notre intelligence est donc, ici comme en toute chose, de détacher de l'ensemble un détail et d'y donner une espèce d'individualité, le considérant ainsi comme un être à part.

C'est par cette opération de l'esprit que nous avons peu à peu analysé les diverses parties qui forment le tout de la nature, et que la terre, les rochers, les montagnes, les vallées, les fleuves, les lacs, la mer, le ciel, les nuages et les astres eux-mêmes, sont devenus pour nous des êtres aussi distincts et presque aussi individuels que les animaux et les végétaux.

Une fois cette notion passée dans le sens commun, les principes de l'expression sont venus d'eux-mêmes s'appliquer aux objets inanimés, et comme, sauf l'intelligence et l'organisation, ces objets ont les mêmes propriétés naturelles que les êtres vivants, leurs qualités ou leurs changements d'état se sont manifestés pour nous par des signes analogues, puisque la grandeur, la surface, les dimensions, les lignes, les angles, les directions, les reliefs ou les dépressions, la lumière, les couleurs, les sons, paraissent de même aux êtres inanimés, produisent les mêmes effets mis en évidence par des signes qui ne sont autre chose que l'indication de toutes ces qualités. On en peut dire autant du mouvement, puisque les êtres inorganiques, quoique souvent inertes et souvent mus par des forces extérieures, ont aussi des mouvements propres, soit dans leur combinaison avec d'autres corps soit dans leur expansion sous forme de gaz ou de vapeurs.

Une fois reconnu que les objets de la nature peuvent ainsi s'individualiser, un rocher une montagne, un paysage, un site, pourra se spécifier à nos yeux par le caractère, si les traits en sont marqués avec la netteté et le naturel qui conviennent à l'objet. Les lignes, selon qu'elles seront uniformes ou tourmentées ; les

masses, d'après leurs proportions et leur étendue ; les couleurs claires ou sombres ; les mouvements violents ou mesurés ; l'ordre enfin et la convenance des parties, nous donneront des expressions de calme, de désordre, de puissance, de violence, de sérénité, de mélancolie, d'épouvante, d'horreur, de beauté.

D'ailleurs, de même que nous pouvons décomposer l'univers en autant d'objets que nous y en distinguons par l'analyse visuelle ou intellectuelle, de même en sens contraire nous pouvons y embrasser des horizons de plus en plus vastes et y considérer d'un coup d'œil non plus des tableaux mais des panoramas. Ainsi quand nous regardons le ciel, la mer, le désert, et ces étendues immenses qu'on découvre du haut d'une montagne ou de la nacelle d'un ballon, ce développement progressif ne change rien aux lois de l'expression : si loin et si haut que s'étende l'espace, l'idée le suit toujours ; seulement, pareille à ces corps gazeux dont la substance devient plus légère à mesure qu'ils s'épanouissent dans l'espace, l'idée s'élargit et devient plus vague à mesure qu'elle s'élève et s'étend.

L'étendue. — Ainsi donc, à la différence des êtres organisés, qui gardent toujours à nos yeux la même figure parce qu'ils sont enfermés dans des formes et dans des masses invariables, les autres objets de la nature, n'ayant, comme nous l'avons remarqué, ni individualité ni mesure, changent continuellement d'aspect. La variation de ces aspects est aussi illimitée que les mille proportions d'étendue auxquelles notre regard et notre intelligence peuvent tour à tour réduire ou élargir le cadre du tableau que nous embrassons. Un animal ou un végétal est toujours lui-même : au contraire un rocher, un terrain, une montagne, peut n'être qu'un détail d'une scène naturelle si on le considère dans un ensemble, ou former lui seul toute la scène si on le considère isolément. Il suit de là que l'étendue, bien que n'étant au fond qu'un milieu, prend ici toute la valeur d'un élément constituant pour l'expression.

Perspective linéaire. — Pour nous occuper d'abord de ce qui semble, peut-on dire, le plus matériel dans l'aspect de la nature, la perspective linéaire, qui fait paraître les objets d'autant plus petits qu'ils sont plus éloignés de nous, introduit dans nos per-

ceptions, et par suite dans nos idées, toute une échelle de grandeurs apparentes dont aucune n'est vraie. Mais quoique nous sachions que les objets éloignés gardent leur grandeur réelle tout en nous paraissant plus petits, cette diminution n'en agit pas moins sur l'expression, et les détails d'un paysage prennent d'autant plus d'importance et d'effet à nos yeux qu'ils sont plus près de nous ; c'est ainsi, par exemple, qu'une terrasse tout unie, sans accent ni relief, remplira le premier plan d'un tableau, tandis qu'une chaîne de montagnes ne se marquera à l'horizon que par une ligne à peine indiquée.

Le rapprochement ou l'éloignement d'un objet augmente ou diminue donc son expression.

Ce n'est pas tout, car selon la direction, selon l'aspect, le même objet peut prendre des effets très divers, opposés même. Par exemple, les profils d'un rocher ou d'une montagne changent de dessin et de caractère à mesure que l'observateur se déplace. Du bord d'un précipice on conçoit une idée de profondeur qui se change en idée d'élévation lorsqu'on est au fond. L'étendue que notre vue embrasse s'augmente à mesure que nous sommes placés sur un point plus élevé. Enfin comme, d'après les conditions de l'optique combinées avec les lois de la perspective, tout ce qui se présente à notre vue s'y groupe dans une composition naturelle, la situation respective des objets divers de la nature établit entre eux des rapports d'harmonie ou de contraste qui influent sur l'expression particulière de chacun.

Perspective aérienne. — Si les objets de la nature nous apparaissaient à travers le vide, ils conserveraient à nos yeux chacun sa couleur propre et ces degrés relatifs de clarté que les peintres appellent les valeurs. Chaque objet, en effet, indépendamment de ce qu'il est d'une certaine couleur, porte cette couleur plus ou moins foncée ; à parité de couleur, il paraît d'autant plus clair qu'il reçoit davantage de lumière.

Mais nous ne voyons les objets qu'à travers l'atmosphère, qui est composée d'air, de gaz, de vapeur, de poussière et de lumière. L'air par lui-même est bleu, et sa couleur paraît plus foncée à mesure que notre regard en doit traverser une plus grande masse pour arriver à l'objet. Il en résulte que dans un

air très pur les objets se colorent d'une teinte bleue qui augmente avec leur éloignement.

Les gaz, et particulièrement les fumées, qui flottent dans l'air, mêlent à sa couleur bleue une teinte tirant sur le brun, et y donnent un ton grisâtre.

Les vapeurs, dont la couleur est blanche parce que chacune de leurs molécules est un globe poli qui réfléchit la lumière, donnent à l'air une teinte blanche, qui devient gris-clair ou rousse dans les diverses espèces de brouillards mélangés aux fumées des villes ou aux exhalaisons du sol.

Les poussières viennent encore troubler la transparence de l'air en y introduisant les colorations diverses qui leur sont propres.

La lumière directe du soleil, selon son degré d'intensité, décolore les objets en les éclairant. Elle les décolore parce qu'elle est blanche ou du moins d'un jaune très blanc, et que par conséquent elle mêle du blanc à leurs couleurs.

La lumière de la lune, qui est verdâtre et peu intense, donne des teintes verdâtres aux surfaces qu'elle éclaire directement, et porte des ombres beaucoup plus noires que celles du soleil.

En outre de ces causes, les objets reçoivent des reflets provenant tantôt de la couleur du sol ou des autres objets voisins, tantôt de la coloration que le ciel prend au lever ou au coucher du soleil, ainsi que nous le verrons plus loin.

Lointains. — Ce qu'on appelle le lointain est l'effet composé de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, la première diminuant et la seconde effaçant les objets à mesure qu'ils s'éloignent de nos yeux. Mais tandis que la perspective linéaire, étant le résultat d'une loi géométrique, demeure toujours invariable, les effets de la perspective aérienne varient autant de fois qu'un changement vient à se produire dans la consistance ou dans la composition de l'atmosphère.

Tous ces changements ont pour effet de décomposer en cent façons le tableau de la nature, faisant tour à tour paraître ou disparaître, prédominer ou faiblir, soit l'expression des objets, soit même leur véritable aspect, comme il arrive par certains temps de brouillard ou même lorsque des brumes ou

des vapeurs légères s'étendent sur des plans éloignés. Selon que les lointains fuient par degrés uniformes ou qu'ils se succèdent de près pour finir brusquement, l'effet des objets situés au premier plan change du tout au tout.

Lumière. — Au-dessus de ces effets relatifs produits par la distance et l'étendue, la lumière du jour, l'obscurité de la nuit, avec les dégradations crépusculaires qui leur servent de transition, revêtent tour à tour la nature d'aspects si différents que tout semble s'y transfigurer.

Qualités diverses de la lumière selon le pays. — Avant de passer à l'étude de ces changements qui suivent en tous lieux le cours du soleil dans un ordre invariable et avec des caractères analogues, nous devons noter une observation importante sur la qualité de la lumière du jour. Cette qualité varie selon les lieux et selon les contrées.

La lumière est, dans tous les pays, intense sur les lieux découverts, parce qu'elle n'y est mêlée d'aucune ombre ; claire et vive sur les lieux élevés, parce qu'à cette première condition se joignent la sécheresse et la pureté de l'air.

Dans l'atmosphère humide des climats océaniens tels que celui de l'ouest de la France, la vapeur d'eau qui y est mêlée pâlit et adoucit le jour, de sorte que les contours des objets y paraissent légèrement estompés.

Le jour des Alpes produit sur la vue une espèce de fourmillement lumineux. Celui des Pyrénées, au bord de l'océan, est d'une clarté égale et liquide qui donne beaucoup de finesse et de douceur aux objets.

En Suède et en général dans les pays du nord, la lumière est d'une limpidité cristalline qui fait qu'on croirait voir la nature à travers un verre concave ; les formes et les couleurs y paraissent avec une singulière netteté de détail et de relief.

Tout a été dit sur l'éclat, sur la rigueur sèche, sur la transparence indéfinie, de la lumière du midi et de l'orient, qui tranche si crûment les clairs et les ombres et laisse distinguer les objets à de si grandes distances que la perspective aérienne semble à peine en effacer les couleurs.

Le jour polaire. — Nous ne pouvons quitter ce sujet sans rap-

peler ici les qualités du jour polaire, qui, vers le soir, bien qu'il ne soit alors qu'une sorte de crépuscule, produit des effets de lumière tout particuliers. Nous ne saurions mieux exprimer ce qu'il nous a fait ressentir qu'en disant que les objets verticaux semblent éclairés par transparence, et que les hommes, vus de loin, se découpent sur ce fond clair comme des ombres chinoises. Il n'y a rien là du vague que notre crépuscule donne aux contours et à la forme des choses, et cependant nous ne reconnaissons ni le jour ni la nuit. On éprouve sous cette lumière un sentiment de trouble, presque d'angoisse, lorsqu'on n'y est pas habitué. Ce sentiment peut s'expliquer en partie par la prolongation du jour à l'heure habituelle de la nuit, mais il y a certainement aussi quelque chose qui nous trouble dans la qualité propre de ce jour fantastique.

Reflets du ciel. — En outre de ce régime local de la lumière, qui résulte des conditions permanentes du sol et du climat, on peut, sur tous les points de la terre, voir, à chaque instant de la journée, la couleur de la lumière changer avec celle du ciel, et jeter sur la scène des reflets blancs, gris, jaunes, orangés, rouges, renvoyés par les nuages.

C'est surtout dans les soirées de printemps et d'automne, lorsque le temps est à la pluie ou à l'orage, que les nuages se colorent vivement ; les plus remarquables de ces effets se voient lorsque le fond de leurs masses étant d'un gris presque noir ou roussâtre, les parties éclairées prennent des lueurs cuivrées qui répandent sur tous les objets un aspect tragique, ou bien, ce qui est plus rare, lorsque le ciel se remplit de nuages détachés colorés d'une teinte uniforme de pourpre vif.

Lorsque les reflets du ciel sont d'un jaune vif ou orangé, ils donnent une grande animation à la verdure des arbres et des gazons et aux teintes grisâtres des chemins, des pierres et des murs. Les aspects les plus froids des villes elles-mêmes prennent alors un air de chaleur et de vie : on peut l'observer sans sortir de Paris, où, par des ciels de cette nuance, il n'est pas de rue si neutre et si incolore qui ne devienne pittoresque.

Les aurores boréales, rares dans nos climats mais si fréquentes dans les régions polaires, peuvent encore être citées pour les co-

lorations extraordinaires que le ciel reflète alors sur la terre.

Enfin, dans nos climats océaniens où le ciel est presque toujours couvert de nuages, nous pouvons voir combien la teinte grise qu'il jette sur la nature en éteint les couleurs. Cela est frappant lorsque, par un ciel bleu où la réflexion de sa teinte azurée anime la verdure, des nuages viennent tout à coup intercepter son reflet : les gazons et les arbres pâlissent et paraissent presque gris.

Les accidents. — Les accidents sont ces coups de lumière ou ces taches d'ombre qui, par certains ciels bleus parsemés de nuages, éclairent ou assombrissent une partie du paysage. L'effet en est d'intervertir de fond en comble la perspective aérienne, les parties éclairées paraissant se rapprocher subitement, les parties assombries, s'éloigner. Non seulement les valeurs, c'est-à-dire le degré d'éclairage de ces parties, perdent leur proportion relative, mais les tons locaux de chacune changent pour nous de couleur, parce que l'effet de leur contraste n'est plus le même. Par exemple une colline de terre rouge avec des arbres, vue par un ciel clair paraît dans le lointain d'un bleu presque noir : que l'horizon se couvre de nuages gris sombre tirant sur le bleu, la même colline, si le soleil continue à l'éclairer, se détachera en jaune excessivement clair, parce que le fond, étant bleu, nous fait voir sur les objets voisins la couleur complémentaire du bleu, qui est le jaune.

Ce qui se passe pour les couleurs se passe d'ailleurs aussi pour les effets résultant de l'ordre et de la situation des objets, de l'unité qu'un éclairage uniforme donne à un paysage : tout cela est troublé, interverti, à nos yeux, et nous apparaît sous un aspect nouveau.

Cette observation devait trouver ici sa place pour faire voir comment la lumière, même dans ses simples modifications, ne cesse pas un instant de dominer l'expression de la nature : elle brille sur la face des choses comme un rayon dont chaque vibration nouvelle éclaircit pour nous un des aspects changeants de la vie.

Cette vérité va paraître avec plus d'évidence si nous observons les effets de la lumière et les changements qu'elle donne aux objets de la nature aux différentes heures de la course du soleil.

L'aube. — A l'aube, les parties supérieures du ciel répercutent des reflets de lumière blanche qui, tombant sur le sommet des arbres et des élévations du sol, semblent en argenter les contours tandis que leur pied reste encore plongé dans une ombre mêlée de brume. A ce présage du réveil des choses, nous éprouvons un sentiment de retour à la vie qui ressemble à de l'espérance.

L'aurore. — L'aurore, en illuminant le ciel de sa rougeur, vient répandre sur la terre une teinte qui avive toutes les nuances des objets. Rayonnant de l'horizon, elle les éclaire de côté et commence à les faire paraître dans une espèce de confusion harmonieuse où leurs masses encore sombres, percées çà et là d'éclaircies roses, se détachent chaudement sur la pourpre du ciel.

Le lever du soleil. — Le soleil franchit l'horizon : c'est un coup de théâtre, la scène change. Le ciel devient bleu-clair, la brume du matin se gonfle en nuages, s'élève, se divise en voiles flottants, s'évanouit. Les rayons du soleil, à chacun des points qu'ils touchent, y semblent allumer la vie ; sous le clair-obscur des lumières et des ombres, tout reprend ses lignes, ses contours, ses traits, sa forme, ses couleurs ; la nature se réveille, elle s'éclaire, elle se lève et s'étend dans la fraîcheur de sa jeunesse éternelle. A ces premières heures du matin, la lumière est blanche, parce que l'air est encore mêlé de vapeur ; elle est égale et douce par cette même raison et aussi parce que les diverses couches de l'air, était uniformes de température, la laissent passer également. C'est pour cela que tout, à la lumière du matin, a un air de délicatesse et de légèreté bien différent des colorations chaudes et puissantes que prend la nature sous les rayons du soleil couchant. Cela est particulièrement sensible pour les tableaux : un tableau gagne beaucoup à être vu à la lumière du matin.

Le haut du jour. — A mesure que le soleil s'élève, sa lumière devient plus intense, d'abord parce qu'elle traverse les couches de l'air sous un angle de moins en moins incliné, et puis parce qu'elle rend l'air transparent en chassant par sa chaleur la vapeur d'eau qui y est suspendue. En même temps qu'il illumine vive-

ment les objets, il les éclaire de haut; sa lumière s'y étend sur une grande surface, elle en fait surtout paraître les parties saillantes et élevées, et leur donne d'autant plus de relief qu'elle porte en dessous des ombres proportionnées en profondeur et en obscurité à la saillie et à la clarté des parties en lumière. Pour le spectateur placé, comme c'est l'ordinaire, au niveau du sol, la surface de la terre paraît plus lumineuse encore que les objets qui s'y élèvent, comme les collines, les rochers, les fabriques, les arbres, parce que cette surface, étant unie, est éclairée sur tous ses points, et bien que de près nous y puissions voir les faibles ombres de ses inégalités, comme notre regard rase le sol, au-delà d'une certaine distance nous n'en voyons que les parties éclairées.

De tout cela il résulte que, sur le haut du jour, les objets sont vivement et largement éclairés, qu'ils ont de fortes ombres, et que par conséquent leur ensemble se voit davantage et leurs parties se distinguent plus nettement; que la surface qui les porte réfléchit une clarté vive sur laquelle, par l'opposition de leurs lumières et de leurs ombres, ils s'élèvent et se détachent avec plus de netteté et de grandeur apparente qu'aux autres heures du jour. La vision étant ainsi aussi facile que possible, nous éprouvons un sentiment agréable et bien défini, et voilà pourquoi le soleil, en éclairant vivement la nature, réjouit le cœur de l'homme.

Le coucher du soleil. — Avec le déclin du soleil, l'air se refroidit, les vapeurs se condensent, se rapprochent, se coulent dans les dépressions du sol et paraissent d'abord aux lointains. L'intensité de la lumière diminuant, les clairs et les ombres des objets s'adoucissent et tendent à s'égaliser; en même temps les ombres portées s'allongent, et en s'étendant s'affaiblissent; l'ensemble des objets devient moins apparent, leurs parties sont moins distinctes, tandis que la surface de la terre, n'étant plus aussi claire, ne les fait pas aussi bien ressortir.

Un changement sensible se fait dans la couleur de la lumière solaire: elle tend par degrés à cette nuance ambrée qui, de l'accord de tous les peintres, est sa nuance véritable, au moins pour les yeux de l'homme, puisque sans jaune on ne peut imiter dans un tableau la couleur du soleil. Quand le ciel est pur, cette

couleur va s'accentuant jusqu'à se résoudre en une teinte orangée égale et unie au-dessous de laquelle on voit une bande d'un gris violet, ce qui se maintient jusqu'à la fin du crépuscule. Lorsqu'au contraire le couchant est chargé de nuages, surtout au printemps et à l'automne, par des temps variables, le coucher du soleil s'enflamme de violents éclats ; l'or, l'argent, la flamme, la fumée, et les nuances délicates du rose, du bleu, du vert, du jaune, s'y composent en féeries dont les reflets donnent à la scène de la nature un air de magie. Le jour finit alors dans un éblouissement où tout s'est transfiguré à nos yeux, et qui diffère bien de ce sentiment de repos et de sérénité que nous éprouvons à voir le globe d'or du soleil descendre lentement dans un ciel pur.

Le crépuscule. — A mesure que s'éteignent les dernières lueurs du jour, la différence entre leurs ombres et leurs lumières devenant de moins en moins marquée, les objets paraissent confus dans leurs détails, moins visibles dans leur ensemble.

Leur grandeur apparente diminue, par inverse de la raison qui les fait paraître plus grands à mesure qu'ils sont éclairés. Leurs proportions se confondent, leur distance ne se juge plus exactement ni, par suite, leur position relative. Enfin il arrive presque toujours, surtout dans les saisons intermédiaires, que des brouillards ou des vapeurs viennent encore assombrir le crépuscule.

Toutes ces conditions donnent à la lumière crépusculaire du soir un effet de douceur, de mélancolie, lorsqu'elle voile des scènes naturelles d'un caractère simple et peu accidenté, tandis que, dans ces paysages où tout paraît rassemblé pour l'effroi, le crépuscule nous inspire des idées fantastiques ou funestes.

La nuit. — Ces idées s'aggravent encore lorsque la nuit, s'étendant sur toutes les choses, les voile de son crêpe noir et les enveloppe d'obscurité. Le noir, étant l'absence de lumière et par conséquent de couleur, porte déjà par lui-même un sentiment de tristesse, puisqu'en effaçant l'image des objets il est pour notre vue comme une mort qui nous en arracherait la connaissance. Dans les ombres où ils sont ensevelis, ce n'est pas seulement leur forme et leur grandeur qui nous échappent ; à quelques pas

de nous tout disparaît, et des mystères lugubres, des dangers inconnus, semblent se cacher au fond de la nuit. L'idée de la mort, de la crainte, se présente donc tout naturellement à l'homme, parce que l'obscurité, en le privant du plus important de ses sens, le déconcerte, le démoralise ; par un effet direct du milieu noir et impénétrable qui l'enveloppe, son imagination lui fait entrevoir, dans les ténèbres, des meurtriers qui le guettent ou des fantômes qui le menacent.

Tel est, au point de vue de l'expression vraie et du sentiment qu'elle inspire aux hommes, l'effet ordinaire de la nuit, effet classique, pourrait-on dire, et qui s'augmente encore lorsque la pluie, la grêle, l'ouragan, le tonnerre, viennent en redoubler l'horreur. Mais il est, surtout pendant l'été ou dans les pays chauds, des nuits tellement sereines, tellement transparentes, qu'elles laissent voir tous les objets. Le calme et le silence qui s'étendent sur la nature remplissent l'âme de paix ; les figures vagues, voilées, que nous apercevons à travers une espèce de mirage, ne semblent plus mortes comme elles nous apparaissent dans les nuits sombres : on dirait qu'elles sont endormies et que des songes bercent leur sommeil. Telles sont ces nuits de poètes et d'amants qui ont fait palpiter tant de cœurs de sentiments si puissants et si doux, parce que le silence, le calme, l'isolement, l'obscurité, forment alors autour de l'âme du rêveur comme un ombrage qui, en le cachant aux yeux des hommes, le laisse en communauté d'amour avec la terre et les étoiles.

La lune. — La lune a deux effets d'expression, l'un en elle-même et l'autre par la nature de sa lumière. Sa forme et son éclat sont agréables parce qu'ils se présentent dans des conditions de vision facile ; le regard peut s'y fixer sans être ébloui ; sa figure circulaire ou en croissant est formée de lignes courbes ; sa lumière est douce et d'une couleur fine.

Cette lumière, comme on sait, ne lui est pas propre, elle la reçoit du soleil et nous la réfléchit. Soit que par cette réflexion elle y donne des qualités particulières, soit que la couleur de cette lumière produise sur nos sens ou nos idées un effet mystérieux, il est certain que la lune exerce sur quelques personnes

une véritable fascination. Ce sentiment est assez général pour que dans tous les temps et dans tous les pays les hommes l'aient souvent regardée avec une sorte de terreur superstitieuse, lui attribuant une influence surnaturelle, et la mêlant à leurs idées religieuses ou aux pratiques de la sorcellerie et des autres sciences occultes. Il faut qu'en tout cas il y ait là quelque secret de la nature, car sans revenir sur l'effet de fascination dont nous indiquions tout à l'heure des exemples, nous pouvons citer un fait très curieux et très positif attesté par M. l'abbé Carton dans son livre de *L'Instruction des sourds-muets* : « La lune, dit-il, inspire à tous les sourds-muets une crainte vague : j'en ai vu qui lui montraient le poing pour la menacer, l'effrayer et l'empêcher de les poursuivre de ses regards ; tous en ont peur ». On ne peut pas dire qu'ils aient conçu cette singulière crainte par communication, puisque les sourds-muets dont il s'agit ici sont des enfants qui n'ont encore reçu aucune instruction. On peut rapprocher de ce fait une observation que nous avons tous pu faire en voyant les chiens aboyer à la lune. Le lion, dit-on, reste souvent assis, la tête levée, à la regarder.

Quoi qu'il en soit, par la nature particulière de la nuance verdâtre qu'elle répand sur les objets en y laissant des ombres très noires et très tranchées, la lumière de la lune y donne une sorte de prestige, un air de mystère, qui produit des effets tour à tour charmants ou sinistres suivant le caractère de la scène qu'elle éclaire. C'est sur les objets de couleur foncée et à surface uniforme, comme les arbres et les gazons, qu'elle répand toute la douceur de sa lumière ; au contraire, sur les surfaces claires comme les murs ou les chemins, sur les objets anguleux ou rudement modelés tels que les terrains nus ou les rochers, elle semble peupler la nuit de spectres. Sous une châtaigneraie, à l'arrière-saison, quand la terre est couverte de feuilles sèches, que les rameaux, comme de grands bras noirs, se découpent sur la lueur argentée de la brume avec leurs feuilles nuancées des tons jaunissants de l'automne, c'est une véritable magie.

J'ai vu quelque chose de plus extraordinaire encore en Suède, une nuit que je passais au bord d'un lac entouré d'un bois de sapins. Des écharpes de vapeurs s'élevaient en tourbillonnant de la sur-

face des eaux, ressemblant à s'y méprendre à des rondes de fantômes; la lueur du crépuscule polaire, mêlée aux rayons de la lune, éclairait cette scène d'une phosphorescence qu'aucune expression ne pourrait rendre.

Les étoiles. — Les étoiles ne nous éclairent pas, et sous ce rapport elles n'ont aucun effet lumineux sur la physionomie des choses de la terre. Mais elles brillent aux yeux de l'homme, et leur nombre incalculable, la distance qui les éloigne de nous, leur vol éternel au milieu de l'espace sans bornes du ciel, leur donnent sur nos sentiments et sur nos idées une influence aussi directe que si elles faisaient partie intégrante de notre globe. Ne les voyant que la nuit, c'est au milieu du silence, de l'obscurité, que nous les considérons d'ordinaire, dans ces heures du soir où, nous reposant de l'agitation de la vie, nous sommes mieux préparés pour rêver à l'inconnu. Alors, à mesure que nous contemplons ces millions d'astres dont la lumière et le mouvement semblent attester la vie, leur éloignement, leur multitude, nous paraissent de seconde en seconde plus effrayants, plus inconcevables; la sensation vague de l'infini, qui d'abord ne nous faisait éprouver qu'une sorte de langueur et d'abandon de nous-mêmes, nous soulève, nous fait perdre pied et finit par nous aspirer comme un tourbillon de vertige. Il faut nous arracher à cette dangereuse ivresse de l'infini, sous peine de garder longtemps au cœur, de ces nuits étoilées, une angoisse que plusieurs jours ne parviennent pas à dissiper.

Voilà, pour prendre les choses au vrai, l'expression des étoiles, voilà l'effet que la contemplation trop prolongée des astres produit naturellement sur l'âme de l'homme, parce que ses yeux et son intelligence ne sont pas de force à considérer longtemps l'infini face à face. Au reste ce que nous exprimons là n'est pas uniquement une impression personnelle: c'est justifié par une observation qu'on a faite de tout temps sur le caractère habituel des savants qui s'occupent d'astronomie ou de géométrie des corps célestes, et je l'ai entendu faire par des personnes placées en relations avec eux. Pour ne prendre exemple que dans le passé, on n'a qu'à lire la vie de Newton, qui fut le plus malheureux des hommes; un des illustres géomètres de

notre temps, mort depuis plusieurs années, passait des heures à genoux, les bras en croix, en extase devant l'autel de la Vierge.

Maintenant il faut convenir que ces longues contemplations ne sont pas dans les habitudes du commun des hommes, et que la plupart ne regardent les étoiles que pour en admirer l'éclat ou pour les prendre à témoin de leur joie ou de leur tristesse. Ces astres prennent alors une expression plus simple, en rapport avec la modeste grandeur de l'homme, l'expression de leur beauté ; car lorsqu'ils brillent dans un ciel sans nuages, leur scintillement doux et leur nombre infini expriment directement une idée de lumière et de vie qui est, ainsi que nous l'avons fait voir souvent, un des aspects du beau dans la nature.

Pouvoir expressif de la lumière. — Si l'on veut bien réfléchir à tout ce que nous venons d'observer sur l'étendue, la vision, la composition naturelle, la perspective linéaire et aérienne, les lointains, la lumière, les reflets du ciel, les accidents, les différentes heures du jour, le crépuscule, la nuit, la lune et les étoiles, on pourra juger quelle prépondérance la lumière exerce sur l'expression de la nature. Cela s'explique de soi-même, en ce que nos communications avec les êtres inanimés se font surtout par la vue, puisqu'ils n'ont pour nous d'autres qualités que ce que nous en pouvons voir par nos yeux : s'ils en ont d'intérieures, nous ne le savons pas et nous le cherchons pas.

Quand on songe à ces effets si divers qui tous se rapportent à la vision, il semble que la lumière soit à elle seule la source universelle de l'expression dans les choses inanimées : et la vérité est qu'il ne s'en faut guère, puisque, formes, couleurs, proportions, distances, rapports, contrastes, c'est elle qui y donne tout. Comme on a pu le voir par l'analyse que nous avons faite de ces effets, c'est par des changements d'apparence qu'elle arrive à modifier l'effet expressif des choses ; et bien qu'elle n'y puisse produire aucun changement réel, elle nous y en fait voir et nous les transfigure si complètement qu'ils nous semblent parfois se métamorphoser en des êtres différents.

En présence de ces choses inanimées qui ne changent pas, qui ne peuvent pas changer, et dont l'expression ne se modifie à nos yeux que par suite d'une modification de lumière, on se-

rait donc tenté de mettre tout l'effet au compte de la lumière et de prétendre que les qualités propres de l'objet n'y sont pour rien. Mais l'objection n'est que spécieuse, parce si l'on se rend bien compte des moyens par lesquels la lumière arrive à modifier, comme nous disions plus haut, l'apparence des objets, on voit qu'elle le fait en y faisant paraître des signes de forme, de couleur, de proportion, de distance, qui, n'importe où nous les voyons, produisent toujours en nous tel sentiment, telle idée. Or comme pour nous c'est le signe qui fait l'expression, nous n'avons pas à chercher plus loin, nous y sommes: ces signes donnés par la lumière sont justes et vrais, et par conséquent l'expression en est valable. Quant aux qualités intérieures des choses inanimées, elles n'existent pas pour nous, comme nous le disions tout à l'heure, puisque nous ne les connaissons pas. C'est là la grande différence d'avec la physionomie des animaux, où nous pouvons connaître les qualités intérieures de l'animal et les comparer aux signes expressifs qu'il fait voir. Aussi la physionomie animale est-elle beaucoup plus précise et analytique.

Quoi qu'il en soit, par ces observations détaillées sur la lumière, nous aurons en tout cas fait voir le plus essentiel de la physionomie des choses inanimées, puisque, sauf certaines agitations des eaux ou de l'air, qui encore ne sont que des mouvements communiqués, toutes sont faites pour demeurer éternellement immuables, immobiles, insensibles, et que, hors leur destruction lente ou rapide, il n'y a en général que la lumière qui puisse en changer pour nous les aspects.

Mouvements de la terre, des eaux et de l'atmosphère. — Un second élément d'expression concourt avec la lumière à modifier pour nous la physionomie des choses inanimées, c'est le mouvement. En outre de la pesanteur, qui les met en mouvement dès qu'elles cessent d'être soutenues par l'équilibre, et qui nous rend à chaque instant témoins de la chute des corps isolés ou de l'écroulement de ceux qui sont accumulés en masse comme les rochers et les montagnes, un grand nombre de forces actives telles que les volcans, le cours naturel ou accidentel des eaux, et enfin les phénomènes météorologiques,

viennent continuellement modifier la surface de la terre et parfois même la bouleverser de fond en comble.

Ce nous serait un travail inutile et sans gloire que d'entreprendre ici la description tant de fois rebattue des tremblements de terre, éruptions, inondations, raz de marée, typhons, trombes et orages, qui viennent de temps à autre ravager la terre et semer parmi les hommes la mort et l'épouvante : les détails de ces diverses sortes de catastrophes sont présents à tous les esprits, les bibliothèques et les musées sont remplis de leurs descriptions ou de leurs images ; il nous suffit de nous référer à ces innombrables documents pour fixer l'attention des observateurs sur ce qui nous paraît être le principal caractère de cet ensemble de phénomènes : à savoir que ce sont des mouvements plus ou moins violents, plus ou moins épouvantables, de la terre, de l'air ou des eaux.

D'ailleurs, dans cette agitation des forces de la nature, tout n'est pas toujours désastre ou accident : il y a des vents réglés, des inondations périodiques, des pluies et des neiges bienfaisantes, qui loin de jeter la consternation parmi les hommes, sont par eux accueillis avec joie : c'est ainsi qu'une brise qui rafraîchit l'air, une pluie qui féconde les champs, nous inspirent des sentiments agréables et que leurs signes sensibles nous paraissent d'accord avec ce que nous éprouvons. Mais si le vent devient furieux, il nous affole ; si la pluie devient éternelle, elle nous ennuie, non pas seulement parce que leurs effets nous sont alors désagréables, mais aussi parce que la violence du vent, la monotonie de la pluie, sont en eux-mêmes des signes sensibles répondant à la fois à la qualité de l'objet expressif et à l'impression subie par le sujet qui la reçoit.

On en pourrait dire autant, avec une énergie d'expression proportionnée à chaque chose, du bouleversement et des ruines produits par les tremblements de terre, du fracas d'un volcan en éruption, de la fureur d'une inondation ou d'une tempête, des éclats de la foudre : dans ces tragédies de la nature, c'est toujours et surtout le mouvement des masses de terre, d'eau ou de feu, secouant, emportant, couvrant, brûlant, détruisant tout, qui caractérise le phénomène et y donne son effet

d'expression. Les signes ne diffèrent que par leur violence de ceux qui nous sont présentés par la nature dans des scènes moins terribles : c'est la rapidité, la violence, l'étendue, des mouvements imprimés aux choses ; c'est l'agitation inusitée de ces objets que nous voyons d'ordinaire immobiles et qui le sont par nature ; c'est leur confusion ; c'est la transposition de leurs parties, leur destruction, leur disparition ; c'est d'ailleurs aussi le feu, la fumée, le bruit, qui les accompagnent ; c'est la mort qu'ils répandent de toutes parts, sans parler des signes accessoires que l'état du ciel ou de la mer, et aussi la terreur des hommes et des animaux, y viennent encore ajouter pour en rendre l'expression plus épouvantable.

Nous croyons en avoir dit assez pour marquer le rôle du mouvement dans les phénomènes dont il s'agit.

Les bruits dans la nature. — Nous avons, en traitant du chant de l'homme, fait remarquer la relation qui existe entre le caractère du chant et les sentiments que nous éprouvons à l'entendre. Nous avons montré par des exemples qu'il y a dans la tonalité et dans le rythme de certains sons, et surtout dans leur timbre, des qualités assez positives, assez précises, pour que nous puissions, à entendre ces sons, reconnaître l'objet qui les a produits. Le timbre et la tonalité des sons dépendant de la forme et de la matière de l'instrument, la qualité des bruits et des sons dans la nature est déterminée par la même loi que celle des instruments de musique. Il y faut toutefois réserver une différence importante ; c'est que dans la nature il y a très peu de sons musicaux et que la plupart des sons n'y produisent que des bruits.

Mais même dans ces conditions, les notes isolées, les séries chromatiques, et les bruits, ont des articulations et des timbres particuliers, de sorte que dans ce chœur où chaque objet donne sa note, chacun a sa voix. De plus, par la puissance et par l'étendue de ce clavier naturel, les touches et les degrés d'intensité y sont en nombre infini, depuis le plus faible souffle de vent jusqu'à ces éclats de foudre qui font parfois trembler la terre.

Lorsque nous arriverons à la fin de notre travail, nous résumerons les propriétés psychologiques des signes d'expression :

nous ne pourrions, sans faire double emploi, anticiper ici sur ce que nous comptons exposer alors sur l'expression des bruits et des sons dans la nature. Nous nous contenterons d'indiquer les rapports qui existent entre la lumière et les tons élevés, l'ombre et les tons graves ; entre le mouvement et le rythme, les notes intenses et répétées exprimant la vivacité, l'énergie, tandis que la faiblesse, le prolongement, la monotonie, des notes. répondent à des sentiments plus calmes et plus doux. Nous ferons voir l'analogie entre les propriétés des sons musicaux et celles des bruits, et nous pouvons dès à présent en citer comme exemples le souffle du vent, le murmure d'un ruisseau, le bruit de la mer, le fracas d'un torrent, le grondement du tonnerre. Nous nous bornons à nous en référer à cette partie de notre travail.

Pour achever sur le sujet qui nous occupe, nous n'avons plus qu'à ajouter une dernière remarque, c'est que les effets expressifs du bruit sont de deux ordres : l'un particulier, qui se rapporte au bruit propre à chaque objet et qui en est alors un caractère, comme ce murmure du ruisseau, que nous rappelions tout à l'heure ; l'autre, général, qui, comme les grondements de la foudre ou d'un tremblement de terre, se répand sur tous les objets de la nature, en remplit la scène et y jette des transformations comparables en puissance à celles que la lumière et le mouvement nous faisaient voir.

On voit que, dans cette dernière condition, les sons et les bruits n'ont pas moins d'importance, et que nous devions les considérer non pas comme de simples phénomènes, mais comme constituant une force générale applicable, aussi bien que la lumière et le mouvement, à l'expression de tous les objets.

La beauté dans les êtres inanimés. — Après ce que nous avons exposé sur l'expression et ses signes dans les êtres inanimés, il nous suffira, pour déterminer les conditions de la beauté dans ces mêmes êtres, d'y appliquer les principes qui nous ont servi à la reconnaître dans l'homme, dans l'animal et dans le végétal.

Le plus important de ces principes, celui qui résume tout, c'est qu'un objet est d'autant plus beau qu'on y trouve mieux

établie une unité d'ensemble formée de la convenance et de la liaison des parties entre elles. Et nous avons expliqué cette formule en disant que l'animal sera beau lorsque ses formes, bien liées et bien analogues entre elles, montreront nettement et complètement ce qu'il est et ce qu'il doit être ; nous avons montré comment l'idée de grandeur, de force, d'élégance, de grâce, se moulant en quelque sorte sur les formes et les contours particuliers à chaque animal, donne à sa beauté un caractère en rapport avec ces formes.

Malgré la grande infériorité d'organisation et de fonctions des végétaux, nous avons pu y vérifier l'application du principe de l'ordre et de la convenance, et reconnaître que la beauté du végétal résulte de la régularité et de la juste proportion des formes, de la prépondérance modérée des qualités spécifiques, de la perfection des détails, et enfin de cette unité d'ensemble qui, de même que dans l'animal, marque clairement et vivement la nature vraie du végétal.

Ce n'est pas autrement que la beauté se constitue et se comporte dans les êtres inanimés. Ainsi que nous l'avons fait voir à toute rencontre, les signes de quantité et de qualité sont chez eux les mêmes et donnent les mêmes effets d'expression : ils ne peuvent donc manquer, lorsqu'ils s'y accordent en unité d'ordre et de convenance, de former une certaine beauté dont le genre varie d'ailleurs, comme dans les êtres organisés, avec le caractère des signes.

Le sentiment universel, l'art, la poésie, la langue elle-même, sont là pour attester de quel éclat d'évidence la nature resplendit aux yeux de l'homme, et c'est là, au point où nous sommes parvenu après avoir considéré tout l'ensemble des êtres sous le rapport de leur physionomie, que nous pouvons répéter ce mot célèbre : « Le beau est la splendeur du vrai. » Qu'une chose soit tout ce qu'elle doit être, qu'elle nous le montre de façon à ce qu'au premier coup d'œil nous comprenions complètement sa nature, elle est belle pour nous, parce que ce qu'elle nous montre, c'est le vrai.

Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur les autres détails qui pourraient compléter ce sujet ; nous aimons mieux les réserver pour la conclusion, où, dans le résumé des effets d'expres-

sion, nous présenterons l'ensemble complet des propriétés psychologiques des signes.

Il nous faut toutefois, avant de quitter ce sujet, prévoir et résoudre une objection.

Les choses inanimées n'ayant point d'individualité, ni de forme, ni de proportions fixes, ni de parties déterminées, on peut se demander comment on trouverait en elles cet ordre et cette convenance des parties qui chez les êtres organisés constituent la beauté.

A propos des signes expressifs dans les êtres inanimés, nous avons résolu par avance cette objection en faisant voir que malgré l'unité où paraissent d'abord confondus tous les objets de la nature, notre regard, contraint d'ailleurs à cela par les nécessités de l'optique, fait un être distinct, un ensemble isolé, de tout objet sur lequel il se fixe ; que cet objet, soit pris isolément, soit considéré dans ses rapports avec ceux qui l'environnent, devient pour nos yeux le centre d'un tableau, et pour notre esprit le centre d'une idée. C'est ainsi que chaque objet de la nature peut s'individualiser pour nous et qu'il devient aussi déterminé qu'un animal ou qu'un végétal.

Et, qu'on veuille bien le remarquer, nous ne faisons là que pratiquer purement et simplement le même procédé d'abstraction que pour toutes nos connaissances, car si l'on veut prendre les choses à la rigueur, l'individualité des animaux et des végétaux n'est pas plus réelle ni plus absolue, puisqu'ils font corps, aussi bien que la terre, le ciel et la mer, avec l'indissoluble unité de l'univers.

Ici se termine ce que nous avons cru nécessaire d'exposer d'abord sur les lois et les conditions générales de l'expression dans les objets inanimés.

Il ne nous reste plus qu'à parcourir à grands pas le champ d'observation où ils se présentent tour à tour devant nos yeux. Nous allons reconnaître et noter les signes qu'ils manifestent, et après les avoir comparés avec ceux qui caractérisent les êtres organisés, nous montrerons qu'ils sont les mêmes et qu'ainsi l'expression est bien véritablement la langue universelle, parlée par toute la nature.

OBJETS ET ENSEMBLES DE LA NATURE.

Donc, pour pouvoir étudier et analyser les signes expressifs dans les êtres inanimés, il faut se souvenir que, malgré l'immensité et l'unité de la nature, nous y distinguons des objets, nous les isolons par la pensée, et c'est ainsi, avons-nous remarqué, que la terre, les rochers, les montagnes, les vallées, les fleuves, les lacs, la mer, le ciel, les nuages, et les astres eux-mêmes, paraissent être aussi distincts et presque aussi individuels que les animaux et les végétaux.

A ce seul énoncé on voit tout de suite que dans ces conditions le nombre des objets de la nature est infini puisqu'il est égal au nombre infini de points de vue sur lesquels nous pouvons fixer nos regards. Aussi, lorsqu'on songe à toutes les idées et à toutes les images que les écrivains, les poètes et les artistes, ont exprimées ou représentées à propos de la nature, et quand on pense que jusqu'à la fin du monde ils ne cesseront pas d'y trouver des sujets nouveaux, on serait presque tenté de renoncer, et de s'en remettre à la poésie et à la peinture du soin de décrire la physionomie des êtres inanimés.

Cependant, malgré tout le prix et toute l'autorité qui s'attachent au nombre immense d'analyses et d'observations que ces deux arts mettent à notre disposition, l'abondance même de ces documents nous empêche de les produire, et nous ne pouvons que les indiquer : c'est une source où l'on pourra toujours vérifier l'exactitude des applications générales que nous allons faire de nos principes en prenant sur la terre, dans les eaux et dans le ciel, les objets ou les ensembles que l'homme considère le plus habituellement dans la nature.

La terre. — Quelque variés que puissent être les paysages sans nombre qui se présentent tour à tour à nos yeux, la terre, abstraction faite des eaux, des végétaux et des êtres vivants qui l'animent, n'est qu'une suite de plaines, de coteaux, de mon-

tagnes et de rochers. Sous l'infinie diversité de couleur, de consistance, de forme et d'étendue, que lui donne la nature particulière des terrains ou des roches, la surface de la terre ne nous offre rien qui ne rentre dans une de ces quatre catégories. La végétation et la lumière sont d'importants éléments de la physionomie de chaque paysage, mais nous n'avons pas à nous en occuper ici, puisque nous les avons détachées pour les étudier à part ; nous en pouvons dire autant des eaux, dont nous analyserons séparément aussi les signes expressifs. Nous ne nous occuperons donc que des effets propres à la disposition, à la forme, à la couleur et à l'étendue, des plaines, des coteaux, des rochers et des montagnes, considérés en eux-mêmes abstraction faite de la végétation et de la lumière qui en peuvent modifier l'aspect.

Les plaines. — Les plaines nous présentent des lignes horizontales plus ou moins uniformes, des plans qui s'étendent indéfiniment dans tous les sens autour de nous, et dont la perspective ne change ou ne s'arrête que si des coteaux, des montagnes ou la limite de l'horizon, viennent la borner. Il en résulte que, partout où ils se portent, nos yeux retrouvent une impression égale et pareille d'étendue, de calme, d'uniformité. Plus la plaine sera simple et monotone, plus cette idée se confirmera. Dans le désert, dans les steppes, dans les prairies d'Amérique, l'immensité de cette étendue, jointe au silence et à la solitude qui y règnent, donnera quelque chose de morne et d'effrayant qui tient sans doute pour une grande part à l'isolement de l'homme, au sentiment qu'il a de sa faiblesse, mais dont la principale cause est dans la disposition du sol. L'esprit, à la suite des yeux, se lasse, se décourage, en se voyant perdu dans cette perspective sans fin, et l'épouvante nous prend à nous sentir toujours au centre de ce cercle éternel qui se reforme autour de nous à chacun des pas que nous faisons pour y échapper. Tel est l'effet du désert, effet qui s'augmente à mesure que le terrain est plus aride, plus désolé, parce que la vie semble alors abandonner la terre qui nous porte.

Dans un pays habité, si la plaine nous montre des traces de culture, si des champs, des prairies, des arbres, des eaux, viennent en varier l'aspect, le sentiment de l'uniformité n'a plus que de la douceur.

On le voit, dans l'un et dans l'autre cas les propriétés fondamentales de l'expression sont les mêmes, seulement la nature, la couleur, la consistance et les productions du sol, la rendent ici agréable et là sinistre.

Pour prendre des exemples en France, la Beauce, entièrement cultivée en blé avec des villages très éloignés les uns des autres, nous montre l'aspect froid et monotone d'une plaine aussi uniforme qu'on la puisse concevoir.

Qu'on passe en Sologne, la plaine est non moins unie, non moins monotone, mais des rangées de peupliers la partagent en enceintes immenses qui se succèdent régulièrement ; des buissons, des chênes rabougris, des sapins, s'élèvent par-ci par-là et ne font qu'ajouter par leur mine chétive à la misère du paysage : de cela résulte un air de faiblesse et de mélancolie qui règne sur tout ce pays et y donne un aspect si intéressant pour l'artiste.

Sur la plaine de la Crau en Provence, c'est le désert. Pas une plante, pas un grain de terre, rien que des pierres, toujours des pierres : c'est l'image de la désolation et de la mort, parce qu'à la monotonie de la disposition se joint la monotonie de la consistance et de la couleur.

L'impression est tout autre sur les plateaux immenses de la Lozère, dans l'Aubrac. Là on peut cheminer pendant des journées entières à travers des prairies sans autres bornes que l'horizon. Au mois de juin on y marche jusqu'aux genoux dans les fleurs. Sur ces lieux élevés, dans cet air pur où l'éclat du soleil est éblouissant, on éprouve une ivresse de liberté, un épanouissement de force, parce qu'on y baigne dans la vie et dans l'espace.

Des signes analogues caractérisent les contrées célèbres par la majesté tranquille ou mélancolique de leurs paysages. C'est l'Égypte, étendue au bord du désert et comme endormie dans ses longues assises de terrains plats, avec ses monuments aux formes basses et massives, ses statues raides, ses sphinx couchés horizontalement et qui regardent passer les siècles sans les compter et sans les sentir. C'est la campagne de Rome avec ses plans indécis, ses solitudes mornes, ses ruines pareilles à

des spectres, et les perspectives fantastiques des âges évanouis.

Les coteaux. — Que les lignes changent, que les contours des masses de la terre arrivent à se courber et à onduler doucement, que la variété des plans et des pentes vienne introduire dans le paysage des termes d'opposition ou un ensemble d'analogie, la nature ne parle-t-elle pas un autre langage ? Ces plis de terrains étagés, ces chemins qui descendent ou qui s'élèvent en serpentant, ces coteaux qui s'abandonnent, forment tour à tour des tableaux animés, gracieux, mélancoliques, suivant que la tendance de l'ensemble est vers l'harmonie ou vers le contraste.

Dans ces dispositions inclinées ou courbées des terrains et des masses, nous voyons se manifester les propriétés particulières de la ligne courbe, de la droite plus ou moins interrompue combinée de mille façons avec les diverses espèces de courbe. La ligne courbe porte un effet de variété, de transition, qui conduit le regard par des évolutions souples, et la ligne droite, y mêlant de temps à autre sa précision et sa simplicité, marque et divise les parties de cet ensemble harmonieux. L'aspect des coteaux est agréable par cette combinaison d'effets ; il l'est d'ailleurs par une autre raison, c'est que les coteaux, bornant la vue, circonscrivent le paysage et y donnent cette unité et cette netteté qui, comme nous l'avons remarqué plus d'une fois, caractérisent et distinguent clairement l'objet.

Les montagnes et les vallées. — La hauteur des terrains, la raideur des pentes, le relief des saillies, viennent-ils à dominer dans le paysage ; voit-on le dos de la terre se soulever comme pour escalader le ciel, des précipices s'ouvrir, des masses énormes se pencher en surplombant au bord des abîmes, l'expression devient de plus en plus puissante, et des idées de grandeur, d'élévation, de profondeur, nous saisissent à l'aspect de ces grandes scènes. Tel est le principe général de la physionomie des montagnes. Là tout est rassemblé, accumulé, pour nous présenter la force et la matière dans des proportions colossales. La forme des montagnes, qui est presque toujours pyramidale, est faite pour augmenter encore l'apparence de leur grandeur, et

par une illusion d'optique qui résulte de cette grandeur même, elles nous paraissent beaucoup plus aiguës qu'elles ne le sont en réalité. Dans les chaînes telles que les Alpes ou les Pyrénées, l'entassement des étages successifs, les échappées sombres ou les perspectives à perte de vue qui s'ouvrent à travers leurs masses, sont pour notre imagination comme un labyrinthe où tout est menaçant, inextricable, hors de proportion avec nos forces ou notre intelligence.

Voilà, quoi qu'on en puisse dire, l'expression vraie des montagnes ; leur aspect terrible nous décourage, nous écrase, et si certains panoramas qu'on y découvre peuvent nous frapper d'admiration, ce n'est pas la montagne, c'est ce qu'on voit de la montagne, qui est admirable. Mais quiconque aura été dans le cas d'habiter au pied des montagnes pourra dire avec nous que rien n'est morne, désespérant, comme la vue de ces énormes tas de matière brute qui cachent le ciel, masquent le soleil et n'inspirent que l'épouvante ou l'ennui.

C'est qu'en effet, malgré l'apparence d'ordre et de groupement qu'elles nous présentent de loin, les montagnes, lorsque nous pénétrons dans leur massif, ne nous offrent plus que ce qu'elles sont en réalité, des bouleversements de la terre sillonnés d'un dédale de vallées, de précipices et de torrents, œuvre de dévastation où nous ne voyons que des ruines, où il n'est pas un objet qui ait une figure déterminée, où le plus grand bloc de rocher n'a pas plus d'intérêt que le plus insignifiant des grains de sable, l'énormité de la montagne les réduisant l'un et l'autre au même néant. La tristesse et l'horreur, quand ce n'est pas l'épouvante, sont écrites en traits menaçants dans le désordre et la confusion de ces lignes, dans l'incohérence de ces masses informes et sans nom. Nous voyons là l'exact contrepied de cet ordre, de cette convenance des parties, qui font pour nous la beauté ; le contrepied aussi de la netteté, du naturel, qui dans les êtres vivants ou dans les objets agréables de la nature, nous montrent une chose telle qu'elle est et telle qu'elle doit être.

C'est ce qui explique comment les peintres prennent si rarement des montagnes pour sujet de leurs tableaux ; c'est pour cela que la Suisse, en dépit des extases des touristes, n'a jamais inspiré qu'un ou deux artistes, et pour leur faire recommencer toujours

le même tableau, car les paysages de montagne sont toujours les mêmes. Sans doute, en prenant un coin bien choisi dans une vallée, on y pourrait placer une scène intéressante, mais à condition de n'y faire figurer les montagnes que dans le lointain, car dès que la montagne arrive sur la scène avec ses proportions et son effet réel, elle écrase tout et il n'y a plus de tableau.

Qu'on veuille bien prendre garde d'ailleurs que nous ne considérons ici les montagnes qu'en elles-mêmes, et que nous laissons de côté tout ce qui, dans leur aspect, peut tenir à la végétation dont elles sont parfois couvertes. Les gazons, les masses de verdure, avec l'animation que des torrents et des cascades viennent donner à la scène, composent en effet souvent, au milieu des montagnes, des paysages fort beaux, mais alors ce n'est plus la montagne en elle-même, c'est son contraste avec les eaux et la végétation, qui donne à ces paysages leur intérêt et leur beauté. C'est ainsi que les diverses chaînes de montagnes présentent des aspects si différents quoiqu'au fond elles puissent toutes se rapporter à deux origines : les soulèvements et les volcans.

Les Pyrénées et les montagnes de l'Auvergne sont d'origine volcanique. Formées par les déjections de volcans qui se sont ouverts au hasard des éruptions, rejetant autour de leur cratère des matières toujours les mêmes qui forment un cône dont la forme ou l'inclinaison ne peuvent varier, ces chaînes de montagnes n'ont aucune direction générale, aucune disposition propre, puisque le hasard seul en a formé les saillies. Les massifs en sont confus, les vallées, sans direction.

Dans les Alpes, au contraire, comme dans toutes les montagnes de soulèvement, les chaînes se dessinent et se succèdent dans un ordre et dans une direction en rapport avec la disposition et la nature des couches soulevées. Cette disposition et les divers degrés de consistance des roches, en opposant plus ou moins de résistance à la poussée souterraine, ont produit des différences de hauteur dans le soulèvement, et lorsque des ruptures ont eu lieu, elles ont été plus ou moins larges, plus ou moins profondes, à proportion de l'épaisseur, de la longueur ou de la dureté des couches. Il résulte de tout cela qu'il intervient dans la formation des montagnes de soulèvement un certain nombre de causes mécaniques ou

statiques qui donnent une sorte de régularité aux saillies et aux dépressions. Voilà pourquoi ces montagnes ont une disposition suivie, des étagements marqués, des vallées larges et proportionnées aux élévations qui les dominent. Leurs chaînes s'élèvent progressivement et presque toujours sont couronnées par quelque point culminant comme le Mont Blanc, où se marque le centre du soulèvement qui les a fait surgir. Voilà pourquoi les Alpes sont plus belles que les Pyrénées, autant du moins que des montagnes peuvent être belles.

Les rochers. — Quoique les rochers ne soient que des masses plus ou moins considérables de matière brute, la diversité de leurs formes, de leurs couleurs, de leur consistance et de leur disposition, y donne tant d'aspects divers, y produit tant de combinaisons d'effets, qu'on peut les considérer comme ce qu'il y a de plus expressif dans les êtres inanimés. La raison en est qu'ils se présentent souvent en groupes ou en masses détachées qui, par suite de la contexture particulière de la roche, prennent une physionomie spécifique et une espèce d'individualité. Les rochers de même nature, en effet, se massent en quantités à peu près égales et prennent des figures qui se ressemblent nécessairement par des traits dominants.

Le granit. — Par exemple le granit, qui est gris, rose ou brun, qui forme une masse d'une seule pièce, et qui se ronge et fond pour ainsi dire dans l'air comme du sucre dans l'eau, présente des formes bizarres, déchiquetées ; il a des aspects fantastiques, tels qu'on les peut voir à la Pointe-du-Raz en Bretagne, sur la côte ouest de l'île de Jersey, et dans le Tyrol autrichien.

Le calcaire. — Le calcaire, dont la couleur est blanche ou grise, qui s'étage par bancs parallèles plus ou moins horizontaux, ne peut jamais produire ces découpures aiguës et bizarres qu'on voit au granit. Mais les soulèvements et les abaissements, désarticulant les couches, y ont produit des cassures, des éclats, dont la section presque toujours perpendiculaire forme toute sorte d'accidents, depuis les fentes qui divisent une couche jusqu'aux failles énormes qui forment des précipices taillés à pic. Lorsque la masse calcaire est isolée et de petite dimension, les directions perpendiculaire des cassures et horizontale des couches produi-

sent une régularité de détail qui fait ressembler certains rochers calcaires à des constructions faites de main d'homme, et c'est ainsi que quelques-uns ont l'air de vieux châteaux écroulés.

Les schistes. — Avec des couleurs généralement plus sombres et une consistance feuilletée, les schistes, qui d'ailleurs sont souvent entremêlés de terre et couverts de végétation, ont un caractère beaucoup moins abrupt, et sont d'une expression moins imposante parce que leur masse est plus détaillée, et aussi parce que, présentant toujours une tranche plus ou moins inclinée, ils n'offrent pas aux yeux ces fronts uniformes et compacts qui donnent un caractère si imposant aux roches calcaires ou granitiques. Le schiste est par excellence le rocher pittoresque, parce qu'il donne par la disposition de ses couches un écoulement aux eaux et, par suite, de l'humidité au terrain ; une abondante végétation de mousses et de plantes pariétaires s'accroche à ses anfractuosités, et toute sorte d'arbres et de plantes ombragent la terre qui l'avoisine.

Les grès. — Il est une autre espèce de rochers qui, bien que dépourvus de tout caractère de forme ou de disposition, peuvent encore produire un effet d'étonnement par leur grandeur et par le désordre où nous les voyons : ce sont les grès de Fontainebleau. Ces rochers, isolés ou entassés sans aucun ordre, semblent avoir été abandonnés là par le hasard de quelque cataclysme ; leur énormité fait rêver à la puissance aveugle de la nature, mais rien dans leur confusion ne permet d'y rattacher le moindre sentiment humain. Cependant les mousses dont ils sont presque toujours couverts y donnent des colorations éclatantes qui par leur opposition avec la verdure des arbres produisent des effets très pittoresques.

Les fjords de Norvège. — Pour avoir une idée de la puissance d'expression à laquelle peuvent s'élever les rochers, et les rochers seuls, il faut, comme nous l'avons fait, avoir navigué à travers les fjords de la Norvège.

La côte de Norvège est une sorte de muraille de granit où la mer pénètre par mille canaux, tranchant parfois si net son passage, que les parties supérieures se sont éboulées et continuent

encore de s'ébouler. Le Hardanger fjord et le Sogne fjord offrent les spectacles les plus terribles que la nature du nord puisse montrer. Lorsqu'on voyage pendant des journées entières à travers le labyrinthe de ces gouffres, on a devant les yeux une scène que l'imagination seule peut reproduire ; l'imagination seule, car la disposition des lignes de ce paysage extraordinaire échappe, par ses proportions inusitées, aux données de ce qu'un artiste doit nécessairement renfermer dans un tableau. Là point de premier plan, point de repoussoirs, point d'échappées se rétrécissant à l'horizon et laissant apercevoir ces lointains dont la finesse fait si bien ressortir le contraste du premier plan et l'harmonie de l'ensemble. Sauf quelques parties un peu détaillées par les anfractuosités d'une baie ou par l'ouverture d'une branche du fjord, murailles de rochers perpendiculaires, cônes de roche nue, mais tout cela d'une seule pièce, d'une seule teinte, colossal, écrasant, voilà ce qu'un panorama ou un diorama pourrait imiter avec ses dimensions apparentes, mais qu'un tableau ne pourrait rendre en aucune façon. Devant ces masses qui l'épouvantent, l'homme, soit qu'il entende sa voix se perdre dans l'inviolable silence des hautes cîmes, soit qu'il ploie et se couche sous les tourbillons de la tempête, subit malgré lui la puissance de cette formidable poésie du nord. L'eau noire des fjords s'agite de bouillonnements mystérieux, les montagnes tremblent, se soulèvent comme pour respirer ; les nuages se condensent en fantômes de héros et de walkiries, et il voit, dans une bataille entre les dieux du ciel et les rochers du Sogne fjord, Thor et Odin frapper de leur lance et de leur marteau la chair de granit de leurs adversaires et, par des blessures larges comme des cavernes, des torrents de pierres, couler du flanc de la montagne.

Par toutes les observations qui précèdent, on peut voir combien les rochers sont supérieurs en expression aux autres parties de la surface terrestre. La grandeur et la disposition des masses, leur couleur et leur consistance, les propriétés des lignes droites, courbes ou brisées, donnent ici leurs effets propres comme dans tous les autres objets de la nature, mais ce qu'il y a en plus, c'est que les rochers se détachent presque toujours en masses de

grandeurs comparables entre elles ; que leur équilibre est jusqu'à un certain point en rapport avec leur forme ; et surtout, que la nature de chaque roche influe sur la figure du rocher et donne à chaque espèce un caractère particulier : nous pouvons ainsi les considérer à part beaucoup plus facilement qu'un terrain ou qu'une montagne. Et comme on y voit plus ou moins marquée l'action de la pesanteur, on peut dire que l'effet des rochers n'est pas sans quelque rapport avec celui de l'architecture : c'est peut-être ce qui explique pourquoi ils ont à nos yeux une physionomie si expressive.

Dans son *Cours de peinture par principes*, l'excellent de Piles a très justement apprécié l'effet expressif des rochers, avec l'originalité naïve qui donne tant de prix aux observations de ce grand artiste : « Les roches, dit-il, sont d'elles-mêmes mélancoliques et propres aux solitudes : *elles inspirent un air frais* quand elles sont accompagnées d'arbrisseaux ; mais elles sont d'un agrément infini lorsque, par le moyen des eaux qui en sortent, ou qui les lavent, *elles acquièrent une âme qui les fait en quelque sorte devenir sociables.* »

Les eaux. — La mer couvre les trois quarts du globe ; une notable partie des terres est occupée par les cours d'eau, les lacs et les marais. Il n'est pas une molécule de la matière terrestre qui ne contienne de l'eau en plus ou moins forte proportion ; l'air en est toujours imbibé ; quant aux êtres organisés, les quatre-vingts centièmes de leur substance ne sont que de l'eau. Cet élément est donc, on peut le dire, le plus essentiel de la nature, aussi joue-t-il un rôle considérable dans la physionomie du globe et des êtres qui le remplissent.

Dans les êtres organisés, l'eau donne aux formes de la vie leur souplesse, leur fraîcheur ; dans le reste de la nature, elle pénètre et amollit tous les corps, circule à travers leur masse, et en ressort à l'état liquide pour former les cours d'eau, les lacs et la mer, ou à l'état vaporeux pour former les nuages. On peut donc dire qu'elle est le sang de la terre.

Si l'expression se mesurait à la quantité des choses expressives, l'eau serait l'élément dominant de la physionomie de la nature : mais lorsqu'on en considère l'aspect, on voit qu'il se réduit

à un petit nombre d'effets toujours les mêmes et dont quelques-uns, comme le bouillonnement des cascades ou la coloration des mers, ne sont que le produit de l'action d'une cause étrangère.

L'eau se présente à l'observation dans trois conditions : courante, elle forme les ruisseaux, les torrents, les cascades, les rivières et les fleuves; stagnante, elle s'étend dans les lacs, dans les étangs, dans les marais; salée, c'est la mer. Nous allons relever les signes expressifs particuliers à chacune de ces sortes d'eaux, mais ici comme à propos des montagnes nous ferons observer que nous nous occupons de l'eau en elle-même et que nous ne tenons pas compte de ce que l'aspect des terrains ou de la végétation qui l'avoisine peut y introduire d'expressif : il n'est ici question que de la physionomie propre de l'eau.

Cette réserve, on le voit tout de suite, réduit singulièrement le rôle de l'eau dans le paysage, et ce rôle est en effet toujours relatif et secondaire. Quelque fraîcheur, quelque lumière, que les eaux répandent parmi l'ensemble d'un beau site, elles n'y forment en définitive qu'une étendue plus ou moins agréable par l'unité de leur surface, qui porte une idée de calme et de simplicité, et par le reflet du ciel, qu'elles nous renvoient tout en restant colorées de ses nuances les plus douces ou les plus éclatantes. Dans ces conditions une rivière, un lac tranquille, nous offre un miroir qui double à nos yeux le tableau de la vie. Et même après le coucher du soleil, lorsque sur l'eau presque noire vient reluire le reflet de la lune ou le scintillement des étoiles, un lac endormi peut encore inspirer au poète des chants immortels.

Mais tous ces signes disparaissent dès que le souffle du vent vient rider la surface des eaux, et nous n'avons plus sous les yeux qu'une masse de matière liquide, matière aveugle, monotone, et dont l'aspect devient sinistre lorsqu'aux ombres d'un ciel noir elle se décolore et que le limon vient encore en troubler la transparence.

La lumière et l'air sont donc au fond l'élément véritable de l'expression des eaux. La lumière y donne le brillant ou la transparence; l'air agit de deux façons, en l'agitant ou en s'y mêlant pour former l'écume des torrents ou de la mer. Enfin, selon la

pente du lit où elles coulent, les eaux courantes reçoivent une impulsion, une agitation, plus ou moins rapide, plus ou moins tumultueuse.

Les ruisseaux. — Les ruisseaux, étant peu larges et peu profonds et ne venant jamais de bien loin, ont des eaux claires et vives; le cours en est rapide, animé; il semble qu'il ait une certaine légèreté. Le ruisseau a du naturel, parce qu'on voit les cailloux du fond de son lit; ces cailloux sont plus colorés parce que l'eau y donne un vernis qui en avive les nuances. Comme tout objet de proportions modérées et qui se présente dans des conditions de vision facile, le ruisseau est agréable, gai à voir, et voilà pourquoi il figure si souvent dans la poésie lorsqu'on veut éveiller des idées riantes et champêtres.

Les torrents. — Qu'une grande pluie vienne à tomber, le ruisseau grossit, se trouble, bat ses rives, en arrache les herbes et les buissons; il bondit, rejaillit, fait rouler des pierres au travers de ses eaux écumantes; il ne murmure plus, il rugit : voilà un torrent. A la vivacité, à la grâce légère, de ces eaux tout à l'heure si souriantes, succèdent la violence et le désordre d'un agent de destruction qui redouble de fureur à mesure qu'il se précipite : l'expression se déduit littéralement de tous ces signes, et l'idée de la violence, du désordre et de la destruction, se forme à la vue de cette scène. L'effet des cascades est du même genre, seulement, comme les cascades sont en général une transition permanente entre deux étages du lit d'un cours d'eau tranquille ou tout au plus rapide, nous y laissons de côté l'effet de violence pour considérer surtout le mouvement des eaux et les beaux effets de lumière que le mélange de l'air y produit en formant l'écume.

Les rivières. — L'effet devient calme et imposant lorsque l'eau forme une rivière ou un fleuve tranquille. C'est alors l'étendue, la lumière réfléchie, qui donnent le caractère, caractère qui s'amplifie à proportion que le fleuve s'élargit, et dont la progression peut s'observer à mesure que, en descendant le cours, on arrive à ces vastes estuaires où les rives s'éloignent de plus en plus jusqu'à se perdre enfin à l'horizon.

Les lacs. — Les lacs, lorsqu'ils atteignent une grande étendue, ressemblent beaucoup à des rivières et n'en diffèrent d'expression

qu'à cause des paysages qui les entourent. Nous n'avons pas à tenir compte de ces éléments accessoires puisque, nous le répétons, il ne s'agit ici que des eaux.

Les marais. — Quant aux marais, le mélange de l'eau avec la terre a par lui-même quelque chose d'indécis, de désordonné, qui porte un sentiment de trouble. Ils nous présentent des objets d'aspect contradictoire et mal limités entre eux; nous ne voyons pas bien où la terre finit, où l'eau commence, ou plutôt ce n'est ni de la terre ni de l'eau. La vision n'est pas facile, puisqu'elle ne peut pas nous montrer quelque chose de bien dessiné, d'aisé à comprendre; le naturel manque aussi, puisque deux éléments sont confondus dans des proportions impossibles à évaluer. Voilà comment, indépendamment des autres caractères que la végétation et la couleur des eaux y viennent imprimer, un marais, par cela seul qu'il est un mélange de deux objets généralement distincts, est triste et peu agréable à voir.

La mer. — La lumière, le mouvement et le bruit, sont les véritables éléments d'expression de la mer: sans ces trois causes qui la modifient, elle ne nous offrirait d'autre aspect que celui d'une étendue morne, image parfaite du néant. C'est ainsi qu'elle paraît aux yeux des hommes qui ont pu voir par une longue et dure expérience ce que devient la poésie de la mer quand on navigue depuis de longs mois sans autre perspective que le ciel et l'eau. C'est ainsi encore qu'on peut la voir du bord de ces plages normandes si plates, si glaciales, lorsque, par un temps de calme, l'eau de la Manche s'étend à perte de vue, grise et lugubre comme un désert. Tous les rêves que les citadins croient faire devant ce prétendu infini ne sont autre chose que des bribes plus ou moins incohérentes des amplifications littéraires que les poètes et les marins en chambre débitent sur l'océan, et après un certain temps de séjour au bord de cet abîme, on voit que toute cette poésie se réduit à de l'eau en très grande quantité.

Si donc la mer prend souvent à nos yeux des aspects souriants, enchanteurs, ce n'est jamais par elle-même, c'est parce qu'une brise légère anime sa surface, la moire de reflets brillants, ou que l'azur d'un ciel sans nuages, les splendeurs du soleil couchant, viennent se refléter dans ses eaux; c'est enfin, et sur-

tout, et presque toujours, parce que les bords de quelque terre enchantée l'entourent d'une ceinture de vie. Alors, à la condition de n'en prendre que la frange d'écume dont elle semble caresser le rivage, la mer peut paraître gracieuse, douce, et devenir l'image de l'amour et du bonheur. C'est alors que le plus grand des poètes accorde sa lyre et chante :

L'océan, amoureux de ces rives tranquilles,
Calme, en baignant leurs pieds, ses orageux transports,
Et pressant dans ses bras ces golfes et ces îles,
De son humide haleine en rafraîchit les bords.

LAMARTINE, *Méditations.*

Mais une fois qu'on est loin du rivage, et si surtout on se trouve en pleine mer, toute cette poésie s'évanouit, et la situation d'un homme qui se trouverait seul au milieu de l'océan ne le céderait guère à celle d'un autre homme seul au milieu d'un désert de sable.

Que les flots viennent à s'agiter, à grossir, et qu'enfin la mer devienne furieuse, enragée, comme on peut la voir souvent, la même distinction est à faire si l'on veut réduire les choses à leur véritable valeur. Quand, solidement soutenus par la terre que nous sentons sous nos pieds, nous assistons du rivage aux bouleversements de la mer, sa puissance, sa colère, l'impétuosité des vagues, les hurlements qu'elles poussent en se fracassant les unes contre les autres, et surtout leur furie à se ruer contre les rochers et les falaises où elles se brisent, forment une des scènes les plus tragiques de la nature. Mais la même tempête, si on la subit en pleine mer, ne nous montre que la stupide obéissance de ces masses inertes à la force aveugle qui les secoue. Une fois qu'on est remis du trouble ou de la crainte que le péril inspire d'abord, ces montagnes d'eau toujours les mêmes, toujours en égale fureur, finissent par devenir odieuses et irritantes à voir ; et quelque désespérant que soit à bord le calme plat, un gros temps prolongé est peut-être encore plus désespérant d'ennui.

Nous pouvons donc appliquer à la mer ce que nous avons dit des eaux : elle ne vaut en expression que par les mouvements que l'air lui imprime, que par les colorations tour à tour

sombres ou éclatantes qu'elle reçoit des reflets du ciel. Sous ce dernier rapport, combinés avec la couleur propre de la mer, qui est d'un vert glauque lorsqu'elle est pure, ces reflets nous font assister à des féeries de lumière d'une splendeur admirable. C'est sur les côtes ouest de la Norvège, entre Bergen et Trondhjem, vers le mois de septembre, qu'on peut voir les plus beaux couchers de soleil. Sans doute le principal effet en est dû aux colorations du ciel et aux formes des nuages, qui sont extraordinaires, mais la réflexion de la mer, animée encore par l'opposition des îles granitiques s'y détachant en silhouettes noires, y contribue pour une grande part.

En résumé, et pour la réduire à ce qu'elle est en elle-même, la physionomie de la mer se compose de signes de quantité, d'étendue, de lumière, de mouvement, de direction, qui ne diffèrent en rien des signes fournis par les autres objets de la nature, et qui produisent les mêmes effets d'expression.

L'étendue, l'uniformité, l'horizontalité de la surface de ses eaux, portent une idée de grandeur, de calme, de simplicité, pourvu que, par une trop longue contemplation, notre âme n'arrive pas à s'épuiser, à se perdre, dans cet espace sans bornes, car alors non seulement l'angoisse nous prend, mais un vertige particulier s'empare de nous. C'est ce que bien des personnes éprouvent à marcher trop longtemps, à marée basse, le long des plages ; si on est seul, que le jour vienne à baisser, la mer vous attire.

Au contraire lorsque la mer est agitée, la régularité intermittente des vagues, la formation et la déformation continuelle de ces figures pyramidales ou demi-cylindriques, le contraste du blanc de l'écume avec le vert transparent des crêtes et le bleu noir des masses, la rapidité des mouvements, et enfin le fracas, les hurlements, des lames qui se brisent, sont autant de signes qui portent directement à nos yeux l'image du désordre, de la violence, de la mort, si bien qu'il suffirait de lire la description d'une tempête pour trouver, dans chacun des mots dont on se sert pour la décrire, la formule analytique de la physionomie d'une mer en fureur.

Sans doute, si nous faisions ne fût-ce qu'un pas sur ses ri-

vages, la mer nous offrirait un champ inépuisable d'observations, mais il faudrait y combiner des effets que, pour nous borner, nous avons dû étudier à part. Ici, comme pour la terre nue, comme pour les montagnes, comme pour les lacs et les cours d'eau, nous nous en tenons à l'objet seul, à la masse d'eau considérée uniquement en elle-même, et c'est ainsi que, comme la terre, les montagnes, les lacs et les rivières, la mer ne nous présente qu'un espace neutre, une masse de matière liquide, sans autre expression que celle qui peut lui être communiquée par la lumière ou par le mouvement de l'air. Mais, et c'est là ce qui en fait la grande différence d'avec les êtres organisés, ces expressions sont communiquées et ne proviennent pas de propriétés qui lui soient exclusives.

Le ciel. — Pour achever l'étude de la physionomie dans les êtres inanimés, nous n'avons plus qu'à considérer les effets expressifs du ciel, c'est-à-dire de l'enveloppe atmosphérique qui s'étend au-dessus de la terre et qui se compose de l'air, des vapeurs, des nuages, de la lumière, et enfin de l'espace infini.

Ce n'est pas du ciel qu'on pourrait dire, comme de la terre et des eaux, qu'il n'a pas d'expression en lui-même : tant s'en faut qu'au contraire il est le grand réflecteur par qui tous les êtres reçoivent, avec les rayons du soleil, la chaleur qui les anime et la clarté qui les rend visibles. Rien que sous ce rapport donc le ciel est déjà l'élément principal de l'expression; mais nous avons, en traitant des effets de la lumière, assez appuyé sur le rôle prépondérant de son influence pour n'avoir pas à y revenir.

Mais le ciel en lui-même, dans les aspects où nous le voyons se transfigurer sans cesse, nous présente des scènes si variées, si imposantes, qu'elles passent parfois en magnificence tout ce que la terre peut offrir à nos yeux.

Ciel d'orage. — Tout a été dit sur les splendeurs de certains couchers de soleil, sur l'aspect terrifiant de ces ciels d'orage où les nuées, roulant par masses énormes, s'entrechoquent à la lueur des éclairs et aux grondements du tonnerre; et pourtant, quelque saisissantes que soient les descriptions de ces tragédies

célestes, ce qu'elles font penser n'est rien à côté de ce qu'on éprouve à voir de ses yeux une tempête. Il n'est personne au monde qui n'ait là-dessus des souvenirs personnels, et il suffit d'y faire appel pour reconnaître que la grandeur, la confusion, l'amoncellement, de ces masses de nuages, leur couleur sombre, leurs reflets sinistres, le mouvement tumultueux qui les bouleverse, l'obscurité qu'elles répandent sur la terre, et enfin la lueur des éclairs et le fracas de la foudre, sont par eux-mêmes la propre image de la puissance, du désordre, et que des sentiments de trouble et d'effroi en sont l'effet tout naturel.

Ciels gris. — Les ciels gris, tels que nous les voyons le plus souvent dans les contrées occidentales de l'Europe, ont pour effet dominant la simplicité et la monotonie, qui varient en degré selon que les nuages sont plus ou moins égaux, que la teinte en est plus ou moins uniforme. Si cette teinte s'éclaircit jusqu'à laisser transparaître le bleu du ciel, ou si elle s'approche du blanc, un ciel gris peut avoir des effets de douceur et d'unité qui en rendent l'aspect agréable et qui se reflètent sur tous les objets de la nature en une lumière égale et fine. En sens contraire, à proportion que les nuages deviennent plus épais et plus sombres, l'effet tourne à la tristesse, et tout, sous le jour gris que le ciel envoie, prend un aspect pauvre et morne : tel est le ciel des bords de la Manche, des côtes de la Norvège.

Ciels nuageux. — Le ciel bleu, parsemé de nuages de formes diverses, est à la fois le plus pittoresque et le plus agréable, parce qu'il nous offre à la fois des changements continuels de forme, de couleur et de disposition, dans les masses nuageuses, et l'animation d'un mouvement continuel.

Nous ne pouvons pas songer à analyser des objets aussi fugitifs, aussi innombrables, que les nuages du ciel, mais dans les observations que chacun peut faire à tout instant du jour, on n'aura pas de peine à reconnaître que les lois qui règlent l'ordre et la proportion des parties dans toute la nature gouvernent aussi la formation, le développement, le groupement, des nuages; que le tableau du ciel peut tour à tour paraître harmonieux, gran-

diose, bizarre, simple, selon que le souffle des vents et le jeu de la lumière disposent sur le fond bleu du ciel les masses de cette composition naturelle. C'est ainsi, quand le hasard nous présente un ensemble de nuages heureusement disposés pour la perspective, que nous pouvons voir, comme dans tous les objets de la nature, l'ordre et la convenance des parties nous montrer jusque dans le ciel une nouvelle forme de la beauté.

Les différentes heures du jour, les variations atmosphériques, amènent d'ailleurs des variations en nombre infini dans l'aspect du ciel : nous en avons décrit les principales lorsque nous avons traité des effets particuliers de la lumière et des mouvements atmosphériques : nous y renvoyons le lecteur.

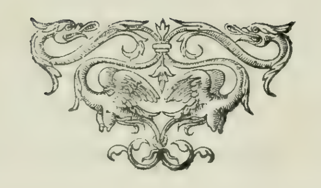
Ciel bleu. — Enfin le ciel bleu, que nous ne voyons guère qu'en été dans nos climats, et qui pour certaines contrées de la terre est d'une fixité presque continuelle, est par lui-même transparent, égal, uniforme, invariable, et si, dans nos climats brumeux, nous nous sommes accoutumés à en faire l'emblème de la paix, de la joie, de la confiance, c'est que nous le considérons principalement par opposition aux ciels gris ou nuageux qui nous cachent le soleil la plupart du temps.

Mais on revient vite de cette poésie quand on a vécu pendant quelques mois sous les ciels des pays chauds, ciels implacables, ciels éternels, où du matin au soir on ne voit que du bleu, toujours du bleu, et puis du bleu encore. Il n'y a rien de plus lugubre que ces jours aveuglants qui se rallument chaque matin pour flamboyer jusqu'au soir, et le ciel paraît une solitude aussi morne que la mer. Une seule chose est plus désespérante encore que ce spectacle : c'est de se trouver en pleine mer, par calme plat, sous un de ces ciels bleus.

Ici se termine ce que nous avions à exposer sur la physionomie des êtres inorganiques. Dans ce champ d'étude qui em-

brasserait au besoin toute la création, nous avons laissé de côté bien des choses, mais on ne peut pas tout dire, et même il ne faut pas tout dire. Nous espérons cependant avoir montré par assez d'exemples et de preuves la vérité que nous avons entrepris de mettre en lumière.

Notre travail d'analyse est fini : il nous reste maintenant à tirer nos conclusions, et ce sera le sujet du chapitre qui va suivre.





RÉSUMÉ

LES PROPRIÉTÉS PSYCHOLOGIQUES DES SIGNES D'EXPRESSION

Nous avons analysé l'expression dans l'homme, dans les animaux, dans les végétaux et dans les objets inanimés.

Autant qu'il a été en nous, nous n'avons établi aucun principe que par déduction. Nous ne sommes parti d'aucune théorie préconçue : nous n'avons jamais invoqué, pour appuyer chacune de nos interprétations de telle ou telle forme, de tel ou tel mouvement, que l'expérience ou le sens commun, en y joignant, toutes les fois que cela a été possible, l'attestation du langage usuel.

Il nous faut maintenant reprendre par la pensée tous ces documents, les débrouiller, les mettre en ordre, voir s'ils s'accordent ou se contredisent, examiner enfin si, considérés dans leur suite et dans leur ensemble, ils présentent un système conforme à l'ordonnance naturelle qui existe certainement entre la figure humaine et les effets d'expression qu'elle projette hors d'elle-même.

Ceci fera voir tout d'abord combien nous sommes éloigné de songer à discuter ici les théories sans nombre qui ont été mises en avant à propos de la physionomie. La plupart, ainsi que l'a fait justement remarquer Gratiolet, traitaient cette étude comme un art empirique de deviner les caractères, ce qu'on prétendait faire à l'aide de signes purement arbitraires tels que la ressemblance avec certaines espèces d'animaux, d'étrangers, ou même d'individus. Plus tard on a imaginé des clefs plus ou moins ingénieuses à l'a

desquelles on se flattait d'ouvrir le coffret mystérieux où serait enfermé le secret de la physionomie. Telle fut la *loi de polarité* de Huschke, qui, paraît-il, a passionné l'Allemagne, et qui expliquait toute la physionomie par le plaisir et la douleur.

La nature n'a ni problèmes ni mystères, elle ne connaît point les théories et les classifications : toutes les prétendues lois que nous nous ingérons de promulguer en son nom, toutes les catégories où nous efforçons de distribuer son unité indissoluble, ne sont que des vues de notre esprit et n'ont aucune existence réelle; ce sont des méthodes bonnes à rassurer notre intelligence inquiète, mais le passage de l'ignorance humaine à travers l'inébranlable vérité des choses n'y laisse pas plus de trace que le pied de l'étranger passant sur une terre inconnue.

Il n'y a donc nulle part de principes abstraits planant en quelque sorte au-dessus des choses et les groupant en séries gouvernées à part en vertu de formules spéciales : il n'y a que des êtres et des phénomènes tous absolument identifiés dans l'unité de la nature, ressortissant directement et sans intermédiaire à elle, et n'ayant qu'une seule et même loi, qui pourvoit à tout.

L'expression de la figure humaine, pas plus que les autres faits de la nature, n'est donc ni un mystère ni un problème, et ce n'est pas avec une clef ou avec des formules qu'on pourra l'expliquer.

La physionomie n'existe pas encore comme science ; elle n'a consisté jusqu'ici qu'en matériaux recueillis isolément par un certain nombre d'observateurs travaillant chacun sur un plan différent ; mais cette étude n'a pas encore, comme l'anthropologie dont elle est si voisine, un plan pour la détermination de son programme et un cadre pour la division du travail. Dans ces conditions, l'observateur isolé, du moment qu'il n'a pas rattaché ses recherches à quelque théorie proposée avant lui, ne peut tirer ses déductions que de ses propres travaux, et comme tel est le cas où nous sommes, c'est ce que nous allons essayer de faire.

Reprenons donc, comme nous l'avons annoncé tout à l'heure, nos documents ; considérons-les dans leur suite et dans leur ensemble, parcourons d'un coup d'œil rapide les procédés de la nature en les rapprochant des expressions produites, et cherchons par quel ressort les moyens peuvent amener les résultats.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'infinie diversité de ces moyens, car non seulement ils sont en grand nombre, mais ils se combinent de mille façons, et à moins de s'être aveuglé soi-même à l'avance sous le bandeau d'un parti pris, l'idée d'un principe commun à ces expressions si différentes est la dernière qui puisse venir à l'esprit.

Une langue claire, vive, puissante et délicate, où chaque signe est un chef-d'œuvre d'imitation quand il n'est pas la vérité même; un dictionnaire où chacun des sentiments, chacune des idées, de l'homme, a son mot écrit de la propre main de la nature ; une grammaire complète, enfin, où la syntaxe de tous ces mots forme la phrase, c'est-à-dire l'expression : voilà, quand nous considérons l'ensemble des faits que nous avons étudiés jusqu'ici, sous quel aspect la physionomie se présente à nos yeux.

Certes nous ne songeons pas à nier que là comme partout, derrière le double voile des faits apparents et des idées que nous nous en formons, la nature ne nous cache un système, puisque tout dans l'univers se lie et concorde : mais ce système étant, comme tous les secrets de la vie, inaccessible à notre entendement, nous n'avons pas à essayer de le découvrir.

Ici il n'est plus question d'analyser les choses en elles-mêmes, puisque nous partons de cette analyse faite : c'est de leurs qualités abstraites, de leurs propriétés physiques et intellectuelles, que nous allons déduire nos conclusions motivées. Nous prendrons ces qualités abstraites dans l'ordre naturel où elles se présentent à nos yeux lorsque nous nous trouvons devant un objet inconnu, commençant par celles qui nous frappent d'abord, c'est-à-dire les plus générales, pour passer ensuite à celles qui, plus particulières, viennent successivement se détailler pour nous à mesure que notre attention se prolonge et s'étend.

Les masses. — La première impression que nous fait un objet, la plus élémentaire, la plus directe, c'est celle de sa masse. Cette masse est grosse, petite, régulière, irrégulière, nettement ou confusément établie dans l'espace. A chacune de ces qualités correspondent pour nous des idées de puissance, de faiblesse, d'ordre, de désordre, de précision ou de confusion.

Après avoir considéré l'idée de masse dans l'ensemble, nous la considérons dans les parties. De leur quantité grande ou petite, de leur forme régulière ou irrégulière, de leur aspect net ou confus, nous tirons d'abord des impressions analogues à celles que nous a données chaque modification observée dans l'ensemble.

Mais la situation relative de ces parties produit de plus des rapports qui se traduisent à nos yeux en idées visibles, c'est-à-dire en effets d'expression. Les masses supérieures nous portent à penser que les facultés dont elles sont le siège sont en effet supérieures par rapport à celles qui résident dans les masses inférieures. Nous concluons dans le même sens en faveur des parties dont la masse prédomine sur les autres. Dans les proportions du visage, et plus généralement dans la considération de tout objet susceptible d'expression, lorsque nous voyons les masses centrales prédominer sur celles qui s'écartent du centre, nous concevons une idée de puissance, de concentration : si au contraire les masses de la périphérie l'emportent en développement sur celles du centre, l'expression se disperse et s'affaiblit.

Les surfaces. — Les surfaces, à part la couleur, dont nous parlerons ailleurs, se présentent avec des qualités qui tiennent à la fois à leur consistance et à leur disposition. Une surface lisse, unie, égale, semble offrir au regard un champ de vision plus facile, et son uniformité n'oppose aucun arrêt à la pensée qui la parcourt à la suite du regard. Elle produira donc une impression simple et douce. Mais si elle est irrégulière, raboteuse, si des aspérités y accrochent le regard et la main, l'effet en sera rude, désagréable, et elle fera naître dans l'esprit un sentiment d'obstacle, de difficulté, de dureté.

Les dimensions. — A la suite de ces deux idées générales, l'idée de grandeur ou de quantité devient l'objet de notre attention, qui parcourt l'ensemble d'abord, puis les détails, de la figure, pour en connaître les dimensions et les proportions. Elle considère premièrement la hauteur, la largeur et la profondeur, et selon que ces dimensions sont en disproportion ou en équilibre, la figure lui paraît élevée, large, profonde ou proportionnée; elle procède de même pour chacune des parties.

Qu'il s'agisse de ces parties ou de l'ensemble, les effets d'expression se forment par les mêmes moyens. Ils résultent, autant que nous en pouvons juger, de la direction géométrique suivant laquelle notre intelligence est conduite par l'attention. La hauteur, en effet, se parcourt de bas en haut; l'intelligence sent donc qu'elle s'élève en opérant, et arrivée au plus haut point de la dimension verticale qu'elle mesure, elle se trouve à un niveau supérieur à celui d'où elle est partie : l'idée qui se forme alors dans l'esprit est donc une idée d'élévation, et elle est en rapport de ressemblance ou tout au moins d'analogie avec la hauteur.

Si la largeur, au contraire, a dans l'objet une importance prédominante, l'attention le parcourt principalement dans le sens horizontal et latéral, et l'idée de stabilité, de calme, d'uniformité, de niveau, est le produit de cette impression, produit direct encore de l'analogie qui, dans la plupart des objets de la nature, nous montre la stabilité, le calme, l'uniformité, attachés aux choses développées principalement dans le sens horizontal.

Enfin la profondeur, c'est-à-dire le développement au-delà et en arrière de la face apparente de l'objet, fait pénétrer notre attention, et cela sur un front égal à cette surface, dans la masse intérieure; l'imagination nous représente un nombre plus ou moins grand de couches à traverser avant d'arriver à la face opposée, et plus ces couches nous paraissent nombreuses et profondes, plus elles semblent opposer d'obstacles à la pénétration de notre intelligence. De là une idée de résistance, de solidité, de force, et aussi, d'une manière accessoire, le sentiment de l'inconnu en présence d'une masse accumulée dans le sens même où nous cherchons à l'explorer.

Telles sont les opérations intellectuelles par lesquelles nous sommes amenés à juger que telle personne est grande ou petite, mince ou épaisse de corps; qu'elle a en général les traits larges ou étroits; que son front est bas ou élevé, son nez long ou court, etc. L'esprit ne procède pas autrement pour quelque autre objet que ce soit.

Les lignes. — Les masses, les surfaces et les dimensions, ne

nous donnent qu'une idée synthétique de l'objet. Par suite de cette tendance à l'abstraction qui conduit l'esprit humain toutes les fois qu'il cherche à connaître, nous portons notre attention sur l'ensemble des contours qui modèlent l'objet; sur la nature, la direction et la combinaison, des lignes qui déterminent sa figure et les profils qu'elle dessine dans l'espace.

Bien que toutes les lignes puissent se ramener à la droite et à la courbe, on peut dire qu'il n'y a pas d'exemple d'une ligne droite dans aucun être organisé, et que la vie ne procède jamais que par lignes courbes. J'ai même entendu soutenir par un savant très distingué que la ligne droite n'existe pas dans la nature : et il le démontrait par des raisons qui me semblaient très fortes. En tout cas il est bien certain qu'on ne trouvera pas une ligne exactement droite dans un animal ou dans un végétal.

Mais si la ligne droite mathématique ne s'y rencontre pas, on l'y trouve indiquée ainsi que les autres lignes de la géométrie, avec toutes les combinaisons imaginables entre elles et avec toutes les directions absolues ou relatives qu'elles peuvent affecter.

Or, quand notre esprit considère ces lignes, il en ressent des impressions différentes selon leur nature, leur direction, leur étendue, et selon les rapports réciproques qu'elles peuvent prendre entre elles. Ces impressions donnent lieu à des idées. Cela se fait de la même manière que pour les dimensions : par des analogies tirées de l'expérience.

La ligne droite est la plus simple, la plus courte, des lignes ; elle en est aussi la plus précise et la mieux déterminée, puisqu'elle ne comporte aucune modification, aucune variété. Elle éveillera donc par elle-même une idée abstraite de simplicité, de précision, de netteté, de rigueur, d'immutabilité.

La ligne brisée, en conduisant le regard à travers des ressauts et des changements brusques de direction, fait naître un sentiment de complication, de confusion, de variation, de difficulté.

La ligne courbe, par sa flexibilité et par ses changements insensibles de direction, a je ne sais quoi de souple, de coulant, qui figure en quelque sorte le mouvement et la variété. Suivant

que ses évolutions sont plus ou moins accentuées, plus ou moins changeantes, cet effet se dessine plus ou moins. Mais en tout cas, rappelant notre remarque de tout à l'heure, nous pouvons dire que la courbe est la ligne de la vie.

Enfin de la combinaison des lignes droites et des lignes courbes naissent des effets composés proportionnels à la prédominance de l'une ou de l'autre espèce de lignes.

Direction des lignes. — Considérons maintenant l'expression des lignes sous le rapport de leur direction.

Une ligne horizontale porte l'esprit vers l'idée d'espace, de calme, d'égalité, d'unité : verticale, elle donne l'impression de la hauteur et de la puissance si on la considère de bas en haut. Au contraire la même ligne considérée de haut en bas au-dessous de nous marque à nos yeux l'infériorité, l'abaissement, la chute.

La ligne inclinée semble tenir le milieu entre ces deux idées opposées. Prise de bas en haut, elle figure une transition, un accès, plus ou moins difficile mais non impossible ; prise de haut en bas, une tendance, une direction, une facilité, la transition prompte d'un niveau à un autre. Par une analogie naturelle, elle fait naître l'idée de l'accessoire, de la moyenne et, si elle se multiplie sans excès, de la variété. Que si les lignes inclinées se multiplient et s'accentuent violemment, elles produisent un effet de vivacité, d'acuité, d'entraînement.

Ces propriétés psychologiques des lignes et de leurs directions se combinent entre elles pour former des composés lorsqu'elles sont d'accord, des moyennes lorsqu'elles sont opposées. La courbe peut s'opposer à la droite, les courbes et les droites peuvent se croiser, se couper, se contrarier ; elles peuvent au contraire se coordonner, se faire valoir. Dans le premier cas il y a trouble, difficulté, pour les yeux et pour l'esprit, et l'effet est désagréable ; il est favorable dans le second, parce que l'idée de l'harmonie et de l'ordre naît de ce que les lignes présentent à nos yeux. On peut expliquer de même comment la divergence des lignes produit un effet de dispersion et par conséquent affaiblit l'expression de l'objet, tandis que leur convergence, en conduisant le regard de toutes les extrémités vers un point cen-

tral, donne une idée de concentration qui condense et fortifie l'effet expressif. Des raisonnements analogues nous expliquent comment le parallélisme de deux ou de plusieurs lignes en augmente l'effet de direction.

Les angles. — Chacune des parties de la figure prise en elle-même s'inscrit, par suite du croisement des lignes qui la déterminent, dans des angles d'ouvertures diverses. Les lignes droites qui vont d'un trait à l'autre forment aussi des angles divers ; l'angle facial, dont la mesure joue un si grand rôle en anthropologie, peut à lui seul donner une idée de l'importance de cette considération.

Les lignes d'un trait à un autre n'offrent pas moins de variété, et leur mesure changeant, les angles qu'elles forment entre elles changent aussi. Prenons par exemple la ligne droite qui réunit les centres des deux yeux. Si d'un de ces centres nous traçons une autre ligne allant au bas du menton, ou à l'angle inférieur de la mâchoire, ou à la commissure de la lèvre, les angles formés par ces deux lignes seront plus ou moins ouverts. A chacune de ces variations correspondra un développement plus ou moins grand de l'espace inscrit dans l'angle ainsi formé, et par suite, un changement dans l'expression.

Les propriétés de ces développements seront d'abord celles qui s'attachent naturellement à la grandeur ou à la petitesse, mais avec l'idée plus définie d'ampleur ou d'étroitesse résultant de l'aspect de ces deux lignes qui paraissent s'ouvrir ou se refermer pour laisser plus ou moins d'étendue à la surface qu'elles embrassent. Ce sera, si l'on veut, la propriété d'expression des angles en étendue.

Les angles ont de même des propriétés d'expression en direction, suivant que leur pointe ou leur ouverture sera dirigée en haut, en bas, de biais, horizontalement, du centre à la périphérie ou de la périphérie au centre.

Dans toutes ces dispositions, l'effet sera de deux natures opposées selon la direction du cours des idées de l'observateur. Car si l'effet le plus ordinaire est de faire paraître plus étroit ce qui est vers la pointe et plus large ce qui est vers son ouverture, et de donner une idée d'ampleur et d'importance en oppo-

sition avec une idée d'infériorité ou d'étroitesse, il ne faut pas oublier que d'un autre côté la pointe de l'angle, par suite de la convergence des lignes qui la forment, conduit l'œil en concentrant de plus en plus l'attention et le regard, et donne alors un effet de concentration. Tout dépendra donc du sens dans lequel on prendra les angles, et ce sens lui-même est déterminé par le point de vue auquel l'observateur se place d'ordinaire pour considérer la figure.

Les signes typographiques et algébriques. — Ce que nous venons de dire sur les propriétés psychologiques des lignes et des angles trouve une confirmation intéressante dans les signes employés en typographie et en algèbre pour diviser les parties du discours ou pour figurer l'idée de certains rapports de nombre ou de quantité.

Le point est limité dans toutes les directions : il montre que l'esprit doit s'arrêter.

La virgule, formée d'un point et d'une petite ligne courbe qui s'effile à son extrémité, indique une continuation immédiate faisant suite à un arrêt.

Le point-virgule combine également l'idée d'un arrêt et celle d'une continuation, mais avec un espace plus marqué entre l'arrêt et la continuation : voilà comment il marque un arrêt plus long que celui de la virgule, et moins long que celui du point.

Le point d'exclamation consiste en un trait vertical qui s'élargit en s'élevant ; cette figure a par elle-même quelque chose d'élancé, de jaillissant, sorte d'image des sentiments subits et expansifs qui d'ordinaire provoquent l'exclamation.

La parenthèse, qui courbe ses deux branches vers l'intérieur du texte qu'elle met à part, ne semble-t-elle pas saisir l'idée et la séquestrer entre deux barrières ?

Cette espèce de baie que le point d'interrogation laisse tournée du côté de la phrase n'est-elle pas comme un vide disposé pour recueillir la solution de la question posée ? Ce signe, d'après sa figure, a très probablement été imité de la faucille, qui tranche l'épi et sert à le recueillir.

Le tiret ne trace-t-il pas matériellement le passage à un autre

ordre d'idées? Il est horizontal, il conduit l'œil sans lui permettre de s'écarter de la ligne : il fait transition.

L'accent aigu, qui appelle plus d'acuité dans la prononciation, s'incline naturellement en avant, parce qu'à l'idée d'énergie correspond celle de direction en avant; l'accent grave se renverse en arrière, marquant le recul, qui se retire en sens contraire de l'énergie.

Enfin l'accent circonflexe, formé de la réunion des deux autres accents, marque symboliquement, par la direction verticale de sa pointe, une élévation de la voix, et par l'écartement de ses branches inférieures, un arrêt ou prolongement de la voyelle.

Les signes algébriques sont encore plus expressifs par eux-mêmes. Le signe + ne figure-t-il pas clairement l'idée d'une première quantité posée horizontalement, sur laquelle on vient ajouter une seconde quantité qu'on y plante perpendiculairement?

Le signe de la multiplication × fait bien voir, au contraire, deux quantités en présence, en situation égale et ne formant qu'une figure, d'où l'idée de deux facteurs égaux en fonction.

Le signe de la proportion ::, dans ses quatre points toujours à égale distance deux par deux, quel que soit le sens où on les considère, indique matériellement par lui-même la relation entre deux termes égaux.

Concevrait-on qu'on eût pu marquer la division des deux termes d'une fraction autrement qu'en les divisant par une ligne, et l'égalité de deux quantités autrement que par ces deux lignes parallèles de même longueur =?

Des personnes plus familiarisées que nous avec l'usage des signes algébriques trouveront peut-être encore d'autres exemples à ajouter pour ce qui touche les signes ponctués ou linéaires. Nous nous bornerons, pour compléter ce qu'ont pu nous apprendre nos modestes connaissances en cette matière, à mentionner encore les signes angulaires *plus grand que* > et *plus petit que* <. Dans ces deux signes, l'ouverture de l'angle est dirigée du côté où est énoncée la quantité supérieure, et la pointe, du côté où la plus petite est exprimée. Ceci s'accorde avec ce que nous avons dit sur les propriétés expressives des angles en direction.

Les saillies et les dépressions. — Chacune des parties de la figure a dans son ensemble et dans ses détails des saillies ou des dépressions qui en déterminent la forme ; les variations en plus ou en moins dans leur moyenne normale amènent dans l'expression de ces parties des différences qui y donnent plus d'énergie à proportion que les reliefs s'accentuent, et la diminuent à mesure que les dépressions augmentent. On appelle aussi méplats certaines dépressions des plans des joues ou des pommettes.

Les creux. — Mais il faut distinguer avec soin les dépressions, qui sont un abaissement ou un recul anormal des surfaces, des creux, qui sont des cavités naturelles comme celles des orbites, des narines, des oreilles, de l'aisselle. On peut appeler aussi creux la profondeur des sillons tracés dans la peau par le rictus, par les rides, par la réunion des lèvres, par les fossettes des joues ou du menton. Tous ces creux, loin de produire l'effet atténuant des dépressions, donnent de la force à l'expression, parce qu'ils viennent accentuer et approfondir des traits qui par eux-mêmes sont naturellement disposés en dépression.

Les ouvertures. — Les yeux, la bouche, le nez, le pavillon de l'oreille, se constituent en ouvertures naturelles qui, comme tous les autres traits, ont une moyenne. Plus ces organes sont développés, plus, par une induction presque invincible, nous sommes conduits à en conclure qu'ils remplissent bien leurs fonctions. Nous passons de là aux opérations intellectuelles qui paraissent avoir du rapport avec les fonctions des sens, et comme nous savons d'ailleurs qu'une partie est d'autant plus expressive qu'elle annonce plus nettement ses attributions particulières, nous prenons pour principe que le développement des ouvertures naturelles d'un organe est une indication favorable.

Mais il ne faut pas oublier qu'ici comme en toute chose l'excès devient un défaut et qu'il peut, lorsqu'il arrive à certains écarts, amener des conclusions contraires. Sur ce point comme pour toutes les propriétés que nous analysons en ce moment, nous ne pouvons que renvoyer à nos observations détaillées sur chacun des objets que nous avons analysés.

Les lumières et les ombres. — Indépendamment de l'effet direct qu'un objet fait sur nos yeux par sa masse, ses contours, ses reliefs, sa couleur, nous en distinguons plus ou moins justement les parties selon la manière dont il est éclairé.

Il y a pour tout objet une lumière générale qui est celle du milieu ambiant; telles sont les lumières naturelles du jour, du soleil, de la lune, tantôt diffuses en plein air, tantôt projetées par rayonnement ou par réflexion dans l'intérieur des habitations, ou sous les abris des arbres ou des rochers. Telles sont encore toutes les espèces de lumière artificielle que l'homme tire des corps gras, des gaz ou de l'électricité.

Suivant la diversité de ces lumières ambiantes, l'aspect général et les détails changent d'expression. En général, plus un objet est éclairé et plus il est agréable, parce qu'il se présente à nous dans les conditions d'une vision facile. Aussi peut-on dire, en dépit de tout le génie des parfumeurs, que le plus beau fard de la beauté, c'est la lumière.

Mais il faut, cela est évident, rabattre de ce principe dans le cas où l'objet a de certaines imperfections qu'une lumière impitoyable ferait sauter aux yeux. La grande lumière devient alors un désavantage, et il faut avoir recours à ces éclairages intelligents qui laissent en évidence les parties régulières et jettent des ombres discrètes sur celles qu'on veut voiler. Le hasard, le cours ordinaire de la vie, peut de lui-même, aidé au besoin d'un peu d'art, placer dans ces bonnes conditions des objets médiocres; c'est ainsi que telle femme, en sachant choisir sa place dans un salon ou en drapant habilement les rideaux d'un boudoir, peut encore longtemps passer pour jolie à la condition de ne point se laisser voir au grand jour.

Cette observation fait voir comment la lumière, indépendamment de son effet général pour la vision facile de l'objet, exerce en détail sur les parties une puissance analytique, en quelque sorte, qui peut faire valoir ou déprécier chacune d'elles selon la quantité et la disposition de la lumière qui les éclairera.

Cette puissance directe se double d'ailleurs de la puissance indirecte des ombres, qui aussi bien que les lumières peuvent faire valoir ou déprécier une partie suivant la manière dont elles

sont disposées, et qui se graduent en nuances aussi variées que celles de la lumière.

Mais la quantité des ombres ou des lumières, leur distribution sur telle ou telle partie, ne sont pas les seules conditions des effets. Il y a dans l'éclairage une direction normale qui résulte du sens dans lequel les objets sont naturellement éclairés à nos yeux. Au dehors, ce sens est celui de l'incidence des rayons solaires ou lunaires si le ciel est découvert, auquel cas les lumières et les ombres sont très violemment tranchées, tandis qu'elles sont plus douces si le ciel est couvert de nuages. Dans ces conditions les parties inférieures et saillantes de la figure sont les plus claires, et les parties inférieures et rentrantes portent les ombres.

C'est dans ces conditions, en plein air et à l'abri des rayons directs du soleil, qu'on peut considérer comme normal et moyen l'éclairage d'une figure.

Dans l'intérieur des appartements l'éclairage est latéral en même temps que la lumière est moins vive. Il en résulte d'abord que la différence entre les lumières et les ombres est moins marquée, d'où l'effet général prend plus d'harmonie.

De plus, la lumière venant davantage de côté, éclaire un peu plus les parties dominées par d'autres, ce qui adoucit encore l'expression.

Dans les ateliers, où la lumière est prise d'en haut et arrive par de très larges ouvertures, les parties dominantes et supérieures sont fortement éclairées, les parties inférieures deviennent beaucoup plus ombrées et toute l'expression prend de l'énergie. L'effet est en général favorable aux yeux du peintre, parce que les traits du modèle s'accentuent bien mieux ; mais si c'est un avantage pour la peinture des modèles d'atelier, c'est un obstacle à la ressemblance de l'original d'un portrait, parce que ceux qui le connaissent, n'ayant jamais vu sa figure que sous la lumière du plein jour ou de l'appartement, ne la reconnaissent pas aussi bien sous la lumière d'atelier.

Ces observations suffisent pour faire voir à quel point la lumière et l'ombre peuvent influer sur l'expression des objets. On voit que les lumières vives et fortes correspondent à l'idée de

force ou d'énergie, les lumières et les ombres dures, à celle de sécheresse ou de dureté, tandis que, douces ou faibles, elles donnent des impressions contraires, généralement agréables.

Cette relation entre la lumière et l'idée est d'ailleurs une des conceptions les plus familières à l'esprit humain. Partout et toujours la lumière, le jour, le soleil, ont été pris, j'oserais presque le dire, pour la propre substance de la joie, du bonheur, de la vérité, de la pureté, de la vie même, de tout ce qui représente pour le cœur humain la confiance et la certitude, témoin les illuminations et les feux d'artifice ; partout et toujours l'ombre et la nuit ont été redoutées comme le milieu et comme la cause du doute, de la difficulté, du mystère, de la terreur, de la mort. On en pourrait attester la poésie tout entière aussi bien que la peinture ; le langage usuel nous le répète en cent façons, et pour n'en citer qu'un exemple, quand nous disons d'un homme heureux que la joie illumine son visage, et de celui qui souffre qu'il a l'air sombre, n'est-ce point résumer en ces quelques mots la loi physionomique d'ombre et de lumière que je viens d'analyser ?

Les couleurs. — Les couleurs contribuent à l'expression par leur effet propre et par les degrés de leurs nuances.

Scientifiquement, le blanc et le noir ne sont pas des couleurs ; le noir est l'absence de toute couleur, et le blanc est la réunion des sept couleurs primitives, dont toutes les autres ne sont que des combinaisons. Mais, dans le fait, tout le monde considère si bien le blanc et le noir comme des couleurs, qu'on les prend pour emblèmes des deux extrêmes de la joie et du chagrin. Chez presque tous les peuples le noir est le signe du deuil, et le blanc de la joie.

Par une conséquence de ce parallèle, les couleurs claires éveillent des idées de fraîcheur, de jeunesse ; on les arbore au printemps de l'année, on s'en pare au printemps de la vie, et leur expression métaphorique est si universellement reconnue, que les jeunes femmes seules les portent tandis que les femmes d'un certain âge portent des couleurs foncées.

La différence des nuances dépendant uniquement du plus ou moins de blanc, c'est-à-dire de lumière, qui s'y trouve mélangé,

on voit que l'effet des nuances claires ou foncées se confond avec celui de l'ombre ou de la lumière ; c'est pourquoi, ainsi que nous l'avons remarqué ci-dessus, la clarté des couleurs éveille des idées vives et brillantes, tandis que leur assombrissement inspire le sérieux ou même la tristesse.

Les nuances, comme on voit, ne sont que des variations de blanc ou de lumière ; mais indépendamment de ces variations la couleur garde toujours un effet inhérent à sa nature. Chacune des trois fondamentales, le bleu, le jaune et le rouge, a son effet propre, que tout le monde connaît assez. Le bleu est doux, le jaune est éclatant, le rouge est ardent ; le premier rappelle l'espace ; le second, la lumière ; le troisième, la chaleur. Ces couleurs donneront donc à l'objet qu'elles revêtent une expression analogue à leur effet propre, et les combinaisons ou les mélanges qu'elles peuvent former entre elles modifieront à l'infini cet effet.

On peut dire qu'en général les colorations unies et franches donnent des expressions nettes et vigoureuses, et que les tons rompus ou faux produisent des effets confus et faibles.

Nous serions entraîné beaucoup trop loin s'il nous fallait analyser en détail tous les effets qu'on peut tirer du mélange des couleurs ; nous croyons avoir assez indiqué leurs propriétés psychologiques pour faire voir comment ces propriétés peuvent s'étendre à tous les objets qui se présentent à nos yeux ; elles font donc partie des lois universelles de l'expression.

Les sons et les bruits. — Les effets expressifs des sons pris en eux-mêmes peuvent être assimilés assez exactement à ceux de la lumière. Les tons élevés représentent la clarté et font naître des sentiments ou des idées d'une nature nette et agréable ; les tons graves représentent l'ombre et s'accordent avec les pensées sérieuses ou tristes.

Dans l'harmonie des accords et des parties, les notes des basses, qui ne font que résonner sans chanter, suivent selon des proportions et des distances forcées le dessin et les formes du chant ; on peut donc justement comparer la basse musicale au clair-obscur de la peinture, et dire que la basse est l'ombre de la mélodie. Cette formule s'accorde avec les propriétés des

tons élevés, qui sont expansives, et avec celles des tons graves, qui sont dépressives.

Les Grecs connaissaient déjà l'influence du mode sur l'expression de la musique; le mode lydien était consacré à la tristesse, le dorien, à l'amour et à la joie, le phrygien, à l'enthousiasme et à tous les sentiments violents. Chez nous le mode mineur est attribué à l'expression de la mélancolie, de la douleur, des regrets, des souvenirs, et il a vraiment en lui-même quelque chose de douloureux, de tendre.

Il n'y a pas à douter que cet effet ne résulte de la diminution des intervalles ordinaires de la gamme majeure, puisque c'est cette diminution qui fait le mode mineur. Mais comment se fait-il que cette diminution d'intervalles produise un sentiment dépressif? Probablement par comparaison avec la gamme majeure. Toutes les fois que nous entendons passer une des notes diminuées qui caractérisent le ton mineur, nous avons conscience de cette diminution de l'intervalle, les degrés de l'échelle musicale sont moins marqués; nous n'entendons plus les deux demi-tons de la troisième à la quatrième et de la sixième à la septième, et de plus, dans cette gamme mineure, les intervalles se déplacent encore en remontant de l'aigu au grave. De tout cela il résulte que l'effet mélodique se modifie dans le sens du vague et de la langueur.

Entre le majeur et le mineur il semble qu'il y ait une différence analogue, oserai-je dire, à celle qui distingue l'homme de la femme; moins grande, moins forte, plus fine et plus gracieuse, la femme semble être un adoucissement de l'autre sexe; c'est le même air en mineur.

Peut-être faut-il aussi attribuer une partie des effets du mode mineur à son analogie avec la mélopée naturelle du gémissement, du soupir, de la plainte, qui, ainsi que nous l'avons fait remarquer en traitant de ces mouvements expressifs, se modulent instinctivement sur des séries chromatiques ou mineures, par opposition aux sentiments agréables et vifs, où le cri s'élance en majeur; cette dernière observation peut se vérifier en écoutant les commandements militaires, qui, sans qu'aucun officier y ait jamais pris garde, probablement, ne se font jamais qu'en majeur.

Au point de vue de la durée et de la succession, les effets des sons peuvent se comparer presque littéralement à ceux du mouvement.

La durée plus ou moins prolongée, l'intensité, la répétition pressée des mêmes notes, expriment la vivacité, l'énergie, dans le sentiment que le son doit exprimer. Il en est de même des bruits, dont l'effet augmente dans les mêmes conditions.

La lenteur, la monotonie, l'égalité de valeur, la brièveté des notes avec de grands intervalles de silence, sont caractéristiques du calme, de la dignité, et peuvent, selon le style de la mélodie, exprimer des sentiments tristes, surtout si les tons graves dominent. Par opposition, la rapidité du mouvement, la diversité des tons et des valeurs, la multiplicité des notes courtes se suivant sans intervalles, expriment la légèreté, l'abandon, le plaisir.

Le timbre des sons musicaux, selon sa nature, détermine des impressions diverses qui ne se distinguent pas seulement en ce qu'elles sont plus ou moins agréables, mais qui éveillent des sentiments ou des idées particulières. Si beaucoup d'instruments sont absolument neutres sous le rapport de l'expression, comme la flûte, la harpe et surtout le piano, un violon, un violoncelle, un orgue d'église, ont par leur timbre une puissance particulière, et d'autres, tels que la contrebasse, le trombone, la trompette, sans parler des instruments barbares ou anciens, peuvent dans certains passages produire des effets de puissance éclatante, de terreur lugubre, qui résultent uniquement de la qualité du timbre. Qui peut rester insensible aux roulements des tambours voilés de drap ?

On peut noter des différences analogues entre les diverses espèces de bruits. Le souffle du vent à travers le feuillage, le murmure d'un ruisseau, le bruit de la mer, le fracas d'un torrent, le grondement du tonnerre, nous ont offert des exemples qui montrent combien les bruits naturels ou accidentels peuvent varier en effets et nous donner depuis les sensations les plus agréables jusqu'aux émotions les plus terribles.

Pour achever ce résumé des propriétés psychologiques des sons, nous n'avons plus qu'à rappeler qu'ici, comme dans l'or-

donnance des parties diverses de la figure et comme dans les conditions d'expression du mouvement, l'harmonie des sons fait naître des idées d'ordre, de convenance, de paix, d'union, et que leur discordance cause une impression de trouble, de confusion, de désaccord enfin entre ces sons contradictoires qui s'entremêlent sans pouvoir produire autre chose que des dissonnances désagréables.

Des mouvements. — Les mouvements, dans le langage naturel de la physionomie, sont, de tous les signes, les plus expressifs. Ils animent à la fois les traits du visage et les autres parties de la figure. Chacun de ces traits ou de ces parties a ses mouvements d'expression propres, qui peuvent former entre eux des combinaisons à l'infini. Variant d'ailleurs en direction, en étendue, en force, en durée, ils prennent des styles et des rythmes divers ; ils forment entre eux des oppositions ou des accords qui se graduent en nuances délicates.

On peut apercevoir par ce résumé pourquoi les propriétés psychologiques des mouvements sont beaucoup plus étendues que celles des parties au repos ; car, aux effets de direction, d'étendue et de style, ils ajoutent ceux de la force, de la durée, du rythme, et de plus, grâce à leur mobilité, ils peuvent varier leurs combinaisons à l'infini, tandis que les accords ou les oppositions des traits entre eux, étant des rapports de forme et de quantité, sont fixes et immuables.

Il suit encore de là que par leurs propriétés de direction, d'étendue et de style, les mouvements peuvent, aussi visiblement que les parties au repos, exprimer des idées abstraites et fixes de grandeur, d'élévation et de caractère. Ils ont donc, indépendamment des effets de force, de durée, de rythme et de combinaison, qu'eux seuls peuvent produire, tous les effets de quantité, de direction et de style, auxquels sont réduites les parties au repos.

Équivalence d'effet entre les traits et les mouvements. — On arrive ainsi à reconnaître comment, dans ce qui leur est commun, ces deux ordres de moyens d'expression peuvent se représenter réciproquement, ou, en d'autres termes, comment il se trouve des équivalences entre certains mouvements et certains

traits ; et c'est ce qui arrive dans tous les cas où le mouvement se caractérise en direction, en quantité, en style.

Ces principes reconnus, nous n'aurons pas à entrer dans de grands développements pour analyser les propriétés psychologiques du mouvement.

Pour tout ce qui lui est commun avec l'expression des parties au repos, c'est-à-dire la quantité, la direction et le style, elles sont les mêmes. Des mouvements étendus, développés en espace, produisent des idées de grandeur, et des idées contraires s'ils sont limités, étroits, restreints. Selon qu'ils sont dirigés de haut en bas ou de bas en haut, ils marquent l'abaissement ou l'élévation; développés horizontalement, ils indiquent l'étendue. Ramenés vers le corps, ils figurent une convergence sur un même point, une concentration vers l'homme intérieur; en sens contraire, lorsque tous à la fois se dirigent en dehors, ils réalisent une divergence, une dispersion, ou bien l'expansion et l'épanouissement. Tantôt portée en avant, tantôt reculée en arrière, la figure humaine symbolise tour à tour, par les mouvements divers de ses traits, l'activité ou la volonté, l'inertie ou la résistance, la sympathie ou l'antipathie, l'attraction ou la répulsion. Enfin, sous le rapport de leur durée, les mouvements prolongés équivalent à l'idée générale de grandeur que les parties au repos ne font naître que par leurs dimensions, et les mouvements brefs, par une semblable analogie avec les parties courtes, donnent comme ces parties courtes l'idée de petitesse relative. Toutes ces observations peuvent s'appliquer aux mouvements des animaux et même, proportion gardée, à tous les mouvements qui se produisent dans la nature.

Style et caractère des mouvements. — Indépendamment des qualités essentielles de direction, d'étendue, de force et de durée, le mouvement se diversifie par ce qu'on peut appeler son style et son caractère. La lenteur, le calme, l'égalité, le rythme, l'harmonie, expriment et font naître des sentiments doux, paisibles, uniformes, caressants, sympathiques, et qui se résument dans l'expansion de l'âme ; la rapidité, la violence, l'irrégularité, la contrariété de mouvements, sont propres à l'énergie, à la colère, aux agitations de l'âme, aux désordres du cœur, et donnent

des impressions analogues à ces sentiments ; ils se résument en répulsion ou concentration.

Combinaisons des mouvements. — Enfin, comme nous l'avons indiqué plus haut, de l'accord ou de l'opposition entre toutes les espèces et tous les caractères de mouvements, résultent des expressions d'une variété presque infinie. Il est donc vrai de dire que le mouvement peut exprimer tous les sentiments et toutes les idées, et qu'il les exprime par les mêmes signes et dans la même langue physionomique que le visage et le corps.

Modification ou interversion d'expression. — Sans parler des particularités individuelles qui, selon le tempérament moral de chaque homme, changent en lui la valeur ou la portée habituelle des signes d'expression, il arrive parfois que l'accord entre ces signes et l'idée qu'ils représentent ordinairement n'a pas lieu, soit par suite de la contradiction entre des sentiments opposés qui partagent l'âme, soit parce que le sentiment unique est de sa nature complexe ou indécis, comme par exemple le doute ou l'angoisse. Même il arrive, dans les impressions subites et très violentes, qu'il y a interversion complète ; c'est ainsi qu'on peut pleurer de joie, être pris de fou rire sous le coup d'une douleur horrible ; c'est ainsi encore que la colère, la joie, la pudeur, qui d'ordinaire font rougir, peuvent causer une pâleur mortelle si elles sont excessives. Ce principe, comme tous ceux qui se rapportent au mouvement, s'applique d'ailleurs à tous les objets de la nature.

Réactions. — Cet exemple nous suffit pour indiquer le sens et la portée des exceptions aux règles générales que nous avons posées, et nous donne l'occasion d'une remarque qui n'est pas sans intérêt : c'est qu'ici comme toujours, quand l'action est disproportionnée, elle provoque, dans l'effet même qu'elle devait produire, une sorte de réaction en sens contraire.

C'est ainsi que, dans un autre ordre de faits, un froid excessif, par exemple, produit sur nos corps les effets d'une brûlure, et qu'un fer rouge appliqué sur la peau y donne une impression de fraîcheur.

Le caractère et le parti pris de l'ensemble. — Indépendamment des propriétés psychologiques attachées en particulier à chacun des signes que nous venons d'étudier, il y a, dans l'ensemble de ces signes et des traits qui les figurent ou les exécutent, un caractère, un parti pris, qui peut se comparer assez justement au style d'une œuvre d'art. Que cet effet d'ensemble soit une simple vue de l'esprit ou une idée réellement inscrite là par la nature dans son œuvre, peu importe la source si l'idée est vraie, et elle l'est.

Il est évident, il est incontestable, qu'au milieu de la foule où tous les individus paraissent d'abord se confondre, on vient à remarquer certains rapports, certains aspects généraux, qui font ressortir telle figure et attirent notre attention ; qu'après avoir examiné cette figure, nous ne tardons pas à en découvrir plusieurs autres qui, tout en gardant la particularité de leurs traits individuels, ressemblent à la première par leur aspect général.

Ainsi se forme un premier groupe de figures analogues ; si l'on continue d'observer, on verra successivement d'autres groupes se former par des analogies d'un caractère différent.

Le caractère dominant de ces figures analogues, c'est ce que nous croyons pouvoir appeler le parti pris de l'ensemble. Un coup d'œil rapide sur les formes et sur l'ordonnance générales de la figure humaine nous permettra d'éclairer et de développer cette idée.

Nous prenons pour exemple la figure humaine, mais la même observation peut s'appliquer à tout objet expressif de quelque nature qu'il soit.

Tendance géométrique des formes. — La première impression que nous donne l'aspect d'une figure, et surtout du visage, c'est celle de la prédominance de telle forme géométrique. Il y a des visages ronds, ovales, carrés, en losange ; il y en a qui tendent au prisme, d'autres, au cylindre. Les traits pris isolément sont carrés chez les uns, ronds chez les autres ; le nez en particulier, qui régulièrement doit présenter deux côtés d'une pyramide triangulaire, tend au prisme, au rhomboèdre, à l'ovoïde.

Si l'on analyse avec attention les formes du crâne et celles des

autres parties de la figure, on reconnaît que, dans la règle, toutes ces formes se développent en analogie avec les traits du visage. Nous avons, au commencement de ce livre, suffisamment indiqué cette loi de corrélation des formes, pour que nous n'ayons pas à insister de nouveau.

Il y a donc toujours dans une figure un parti pris de rectitude, de courbure, etc., qui donne à tous les traits cette corrélation. On peut vérifier cette observation en dessinant à la suite l'une de l'autre plusieurs figures, l'une en traits anguleux, l'autre en lignes droites longues, l'autre en traits courbés; si l'on a bien soin de n'employer pour chacune qu'une seule et même espèce de lignes, on sera étonné de l'homogénéité de ces types, de leur ressemblance avec les personnes qu'on rencontre à tout instant dans la rue.

Effets expressifs de la tendance géométrique des formes. — De ces tendances résultent des expressions qu'il est possible d'analyser. Les lignes droites, comme nous l'avons montré en les étudiant à part, portent une idée de simplicité; les lignes courbes, une idée de variété. Développées sur des surfaces, les lignes droites donnent des plans uniformes d'où naît une impression de simplicité, d'unité, de rigueur; les lignes courbes, si elles sont convexes, font saillir les parties en même temps que, dans le même espace, elles enveloppent une plus grande masse; de là un aspect de vigueur, d'énergie. Si elles sont concaves, elles les creusent et en diminuent l'effet; de là un aspect de faiblesse. Dans le premier cas, le visage est à traits droits, et l'expression est simple et douce; dans le second cas, il est aquilin et l'expression est énergique; dans le troisième, l'expression est faible.

Si les masses ont un caractère général d'ampleur, l'expression de leur ensemble revêt cette qualité: il semble que ce déploiement ait pour effet de montrer la plus grande surface possible. Au contraire la conception se réduit, se rétrécit, à proportion que les masses perdent en développement, et l'impression est moins franche.

L'intensité, qu'elle s'applique à la profondeur des traits et de leurs lignes de séparation ou à la qualité d'un mouvement, d'un son ou d'une couleur, produit des effets d'expression plus pénétrants, pourrait-

on dire, en ce qu'ils se concentrent en plus grande quantité dans un espace ou une durée donnés. Des expressions contraires naissent de qualités opposées telles que la faiblesse des traits, des sons, des couleurs ou des mouvements ; suivant le degré, ce sera la douceur ou la faiblesse.

Ordonnance des parties. — Il y a, dans la figure humaine comme dans tous les objets de la nature, une disposition générale qui résulte de la symétrie, des proportions, de l'ordre des parties.

La symétrie. — La symétrie est le principe morphologique de tous les vertébrés et de tous les articulés. Dans ces animaux, e corps, suivant un plan qui le coupe en long, se divise en deux moitiés pareilles, tandis que, en avant et en arrière d'un second plan coupant le premier par le milieu, les deux parties ainsi divisées sont dissemblables.

Cette symétrie de face étant le caractère essentiel de la forme des animaux supérieurs, tout ce qui viendra la troubler donnera une impression d'irrégularité, d'anomalie. Il faut néanmoins noter que la symétrie n'est jamais qu'approximative ; il y a toujours une inégalité, si petite qu'elle soit, entre les deux côtés d'une figure. Mais si des écarts excessifs produisent un effet désagréable, les inégalités légères, loin d'être défavorables, sembleraient plutôt propres, si même elles n'y sont pas destinées, à introduire une certaine variété jusque dans la symétrie. Pour que jamais la nature n'ait produit un être mathématiquement symétrique, il faut, ou que ce soit incompatible avec les conditions de la vie organique, ou qu'il y ait à cet écart une raison qui nous échappe.

La proportion. — Nous avons assez, dans tout le cours de cette étude, insisté sur les proportions, sur le sentiment inné que nous en avons, pour qu'il soit inutile de démontrer de nouveau que tout dans la nature a des proportions, et que nous les concevons par rapport à des mesures idéales qui sont dans notre entendement.

Nous nous bornerons donc à remarquer que tout ce qui, sous ce rapport, est conforme au sentiment de la proportion, satisfait l'esprit et fait naître une idée de facilité, de convenance, de

régularité ; que tout ce qui s'y oppose produit des effets contraires.

Prédominance. — Mais si la proportion règle le développement relatif de chacune des parties des objets, elle ne va pas jusqu'à les arrêter avec une rigueur absolue ; de même que toutes les lois de la nature, elle comporte un écart qui devient, comme toutes les particularités, un des caractères distinctifs de l'individu. Ces variations, en donnant plus ou moins d'importance à telle ou telle partie, influent sur l'ensemble de la proportion, et c'est ainsi, par exemple, que la prédominance des traits supérieurs de la tête donne de l'élévation et de la dignité à cette partie, tandis que l'expression s'abaisse et se dégrade à proportion que les traits inférieurs l'emportent en développement. Ce qui est vrai de la tête est vrai de l'ensemble de la figure, et s'applique à tous les objets expressifs.

Conjugaison. — Dans l'action simultanée de deux parties pareilles comme les deux yeux, les deux bras, et aussi de deux ou plusieurs parties différentes agissant ensemble pour une seule et même expression, l'effet est d'autant plus achevé que la conjugaison naturelle se fait plus exactement.

Si le strabisme produit un effet désagréable, ce n'est pas précisément parce que les yeux divergent ou convergent, car les bras et les jambes peuvent exécuter des mouvements divergents ou convergents ; c'est parce que, par une disposition unique, les yeux doivent toujours rester parallèles lorsqu'ils se meuvent. Les yeux sont les seuls organes ainsi attelés à deux ; si leur action se divise, le spectateur en éprouve une impression pénible.

Indépendance. — Par opposition, les parties indépendantes de la figure présentent un aspect d'autant plus favorable qu'elles se détachent et se distinguent mieux de la masse du corps. J'appelle indépendantes les parties uniques, qui sont le crâne, le front, le nez, la bouche, le menton, le cou, le buste. Si, au contraire, ces parties se distinguent mal, parce que le crâne sera peu saillant, le front couvert ou déprimé, le nez faible, la bouche sans modelé, le menton effacé, le cou enfoncé dans les épaules, le buste informe et confus, les divisions de chaque partie seront mal

indiquées, leur fonction dans l'ensemble ne s'annoncera pas nettement, et l'effet sera indécis et peu agréable.

Contraste. — Rappelons enfin un des éléments les plus intéressants de l'expression, le contraste, qui consiste dans l'opposition entre les différentes parties d'un objet. La perception des différences entre le grand et le petit, entre le fort et le faible, entre le saillant et le creux, est un plaisir pour l'esprit, parce que le contraste fait plus nettement ressortir le caractère des objets opposés. Nous n'insisterons pas sur ce moyen d'expression ; nous l'avons signalé à plusieurs reprises.

Application aux mouvements. — Bien que nous ayons souvent, dans notre étude des mouvements expressifs, signalé les analogies de propriétés psychologiques qui se trouvent entre les mouvements et les autres signes d'expression, nous croyons devoir indiquer ici explicitement que l'ordonnance, la symétrie, la proportion, la conjugaison, l'indépendance et le contraste, sont aussi des propriétés applicables aux mouvements ; elles en modifient l'effet expressif de la même façon et par les mêmes raisons qu'elles modifient l'expression des parties.

La netteté. — Si l'on rapproche les uns des autres les divers éléments d'expression dont nous venons de présenter le résumé, on voit qu'il s'en dégage une conclusion générale, qui est que, plus les signes sont clairs, précis, énergiques, plus l'effet est favorable ; qu'il est au contraire défavorable à proportion de ce que les signes perdent en clarté, en précision ou en énergie. Là est le point fondamental de la physionomie.

Cette idée est si simple, elle fait rentrer si exactement les qualités de l'expression dans les qualités des signes qui les produisent, que l'esprit en est d'abord troublé et se demande si raisonner ainsi n'est pas résoudre la question par la question. Mais il suffit d'un peu de réflexion pour dissiper ce nuage, puisqu'il s'agit ici, non pas du degré d'exactitude avec lequel un signe représente telle ou telle idée, mais de la facilité plus ou moins grande que nous avons à concevoir et à ressentir l'expression. Les signes nets, clairs, énergiques, nous la font concevoir facilement, et il en résulte pour nous une aise, une satisfaction.

C'est qu'en effet il n'y a pas de plaisir plus vrai pour l'homme que

le sentiment du plein et libre exercice de ses facultés. Il le ressent toutes les fois que, maître de sa force et de sa liberté, il se voit dirigeant à son gré son activité et ses affections ; il le ressent plus doucement et plus noblement encore lorsque, par des conceptions faciles et claires, les choses se manifestent à son intelligence.

Le naturel. — Cependant, si favorable que soit la netteté de l'expression, elle n'est qu'une facilité agréable pour nous, et l'objet qu'elle nous fait connaître n'en reste pas moins ce qu'il est, avec ses qualités. C'est alors que, comparant la nature de cet objet aux expressions qu'il produit, l'esprit se forme l'idée du naturel ou du faux selon que les expressions sont ou non en rapport de convenance avec l'objet.

Cette comparaison peut se faire pour tous les êtres de la nature ; elle a son sujet principal dans l'homme, parce que la physionomie humaine est la plus riche en étendue et en variété. D'ailleurs la nature de l'homme est celle que nous connaissons le mieux et où nous pouvons le mieux juger de cette convenance entre l'expression et la qualité, qui constitue le naturel.

On peut voir déjà comment, dans l'ordre des forces d'expression, le naturel est supérieur à la netteté, puisqu'il met notre intelligence en contact direct avec la vérité particulière qui est dans l'objet, et c'est cette vérité particulière qu'on entend par le naturel. C'est le naturel qui nous présente l'objet tel qu'il est réellement, avec l'évidence de chacune de ses qualités, sans incertitude, sans trouble, sans fausses apparences ; tout y est d'accord, tout s'y confirme l'un par l'autre, et du concert des parties se forme un ensemble d'un caractère net et franc.

L'idée du naturel ne s'applique guère, dans le langage courant, qu'aux manières, au caractère. On dit d'une personne qu'elle est naturelle quand elle agit et parle habituellement avec simplicité, avec un air ou des façons appropriés à chacune des situations ou des circonstances où elle se trouve, et quand toujours, quoi qu'elle dise ou fasse, elle se laisse paraître telle qu'elle est. On dit au contraire qu'elle est affectée quand elle met des prétentions, dans un sens ou dans un autre, à ses actions ou à ses paroles ; quand elle cherche à se faire voir autre qu'elle n'est, soit en simulant certaines qualités, soit en dissimulant certains défauts.

On voit par ces exemples combien le naturel ressemble à la vérité, à la franchise ; l'affectation, à la fausseté, au mensonge.

Mais le vrai étant à nos yeux la propriété essentielle des choses, le document décisif de notre connaissance, nous le cherchons, par choix où par instinct, dans les autres objets qui nous entourent, et l'idée du naturel s'étend en réalité pour nous à tous les êtres. C'est cette idée qui nous intéresse aux mouvements légers d'un oiseau, à la course d'un cheval emporté, à la rage d'un taureau furieux ; c'est elle qui donne au chêne sa majesté, au bouleau sa grâce frémissante ; c'est elle qui, jusque dans l'horreur des déserts et des rochers, nous fait trouver encore je ne sais quel âpre plaisir, tant il est vrai qu'un objet peut toujours nous plaire s'il se présente à nos yeux franchement, sincèrement, tel qu'il est.

L'unité. — Voilà la figure analysée dans ses qualités, dans ses mouvements : chacun des signes a fourni son expression propre ; de leur concert ou de leur contraste s'est formée une expression d'ensemble que le caractère et le parti pris sont venus accentuer encore.

C'est alors que s'établit la conception définitive qui va décider de la valeur esthétique de la figure : cette conception, c'est celle de l'unité.

Si la figure est une dans son ensemble et dans ses parties, si les signes s'accordent entre eux, se concertent pour pousser dans le sens d'une idée commune à tous, l'esprit n'y trouvera que des satisfactions : de quelque façon et de quelque côté qu'il la considère, il retrouvera à chaque nouveau coup d'œil le tout dans la partie et la partie dans le tout. Les traits ont un air de famille ; les lignes et les contours se lient et se suivent par des transitions coulantes avec un accent pareil. Sans rien perdre de son caractère spécial ni de sa fonction propre, chaque trait et chaque mouvement s'harmonise avec l'ensemble ; une teinte générale, uniforme, si j'ose dire, enveloppe la figure ; tout s'y tient par l'accord et par l'analogie, et l'expression, venant de tous les points à la fois avec une puissance égale, arrive au plus haut degré d'évidence et de particularité. Nous voyons clairement que tout dans cette figure est

homogène et que la façon dont les traits y sont assemblés n'appartient qu'à elle.

Ce qui est vrai de la figure s'applique, par les mêmes raisons, à tous les objets de la nature.

La beauté. — Cette unité de l'ensemble formée de la convenance et de la liaison des parties entre elles, c'est la beauté. Plus on y voudra réfléchir, en effet, plus on se convaincra que c'est là, dans ce concert d'analogies et de transitions, et non dans la forme absolue des parties, que réside la beauté.

S'il en était autrement, s'il y avait pour chacun des traits de la figure une forme idéale absolue, cette forme serait unique ; et si par miracle il avait pu naître une créature humaine dont chaque trait présentât cette perfection idéale, elle aurait été la seule au monde. Personne après elle n'aurait pu même avoir un de ses traits, puisque chacun aurait été le maximum possible de la beauté ; personne, à plus forte raison, n'en aurait pu réunir l'assemblage. Il n'y aurait donc eu dans le monde qu'un seul beau front, deux seuls beaux yeux, une seule jolie bouche, et la beauté, entrevue un jour par les contemporains de cette merveille, aurait pour jamais disparu de la terre.

Or, loin de se dérober à nous dans les régions inaccessibles de l'absolu, la beauté se répand sur tous les êtres de la nature, elle s'y fait voir, elle y éclate, elle y déborde ; du soir au matin et du couchant à l'aurore, en tous lieux et en toutes choses, elle y mène depuis le commencement des temps son triomphe éternel. Nous la voyons partout, dans un oiseau-mouche, dans une fleurette des champs, dans le cristal d'une source vive, aussi bien que dans le lion, dans le chêne, dans l'immensité de la mer.

Mais nous la voyons surtout en nos semblables, en ces deux figures de l'homme et de la femme, que Dieu semble s'être érigées à lui-même pour se glorifier d'avoir fait la nature. Il a réuni dans leurs formes la perfection de chacune des beautés qu'il avait répandues parmi ses autres créatures ; il a donné la grâce à la femme, la majesté à l'homme, et il a voulu rendre ces attributs visibles dans la figure superbe et dans l'attitude souveraine qu'il a données à eux seuls.

A eux seuls encore il a accordé, avec la parole et l'intelligence, la faculté de comprendre le beau, de s'en réjouir, de l'exprimer, et pour comble d'honneur, de le créer dans l'œuvre d'art.

Rien de cela n'aurait jamais pu se réaliser si la beauté avait dû être la perfection absolue d'un type unique : mais loin qu'il en soit ainsi, il ne faut que jeter au hasard un coup d'œil autour de soi pour voir comment le beau prend autant de variétés qu'il y a d'objets divers dans la nature, comment il n'est pas d'être si humble et si petit qu'il soit, animé ou inanimé, qui ne puisse, à son heure, avoir sa beauté. Nous voyons cette vérité se fortifier et s'étendre à mesure que nous nous élevons de degré en degré jusqu'à la beauté humaine. Sous les formes et sous les couleurs sans nombre dont ils sont revêtus, les êtres organisés nous présentent toutes les gradations imaginables de cette beauté qui semble s'élever régulièrement en eux à proportion qu'ils se rapprochent de l'homme, type suprême de la beauté animale.

Ainsi, non seulement la beauté est compatible avec la variété des choses de même nature, mais il est de son essence d'être variée. Cette vérité paraît plus sensible et plus frappante lorsqu'on songe à la diversité infinie que la beauté peut revêtir dans l'espèce humaine. Qu'on prenne l'une après l'autre chacune des races qui peuplent l'Europe et une partie de l'Orient, et qui forment ce qu'on appelle les races blanches ; qu'on y joigne les races blanches des deux Amériques, et encore tous les croisements où domine le sang blanc, on pourra se représenter un nombre à peu près infini de types de beauté humaine entièrement différents les uns des autres.

Ceci ne prouve pas seulement, comme nous venons de le dire, que la beauté est inséparable de la variété : il en résulte que la beauté est une unité d'ensemble formée de la convenance et de la liaison des parties entre elles, et non pas de la perfection d'une forme idéale unique.

En résumé, l'expression n'est pas un système ou une théorie, c'est un fait naturel qui consiste en certains effets produits sur notre entendement par certains signes. L'expérience nous ayant appris qu'il existe un rapport constant entre l'homme intérieur et les signes par lesquels il se caractérise à nos yeux, nous avons

été amenés à reconnaître à ces signes des propriétés psychologiques pareilles à celles que nous attribuons aux mots du langage, et c'est ainsi que la physionomie peut être justement comparée à un langage.

Mais à la différence du langage parlé, où les signes sont de pure convention, les signes de l'expression sont naturels, et tout en apprenant à les lire sur la figure de ses semblables, l'homme les retrouvait dans tous les autres objets de la nature, et il n'a pas hésité à leur attribuer les mêmes propriétés.





CONCLUSION

Il nous faut maintenant conclure. Nous avons analysé, tant dans l'homme que dans les autres êtres de la nature, plus de sept cent cinquante objets d'observation. Persuadé que l'idée qui nous a servi de guide ne s'est jamais trouvée démentie, nous avons résumé, dans le chapitre qui précède, les propriétés psychologiques des signes d'expression communs à tous les êtres, et nous espérons que ce résumé aura justifié notre théorie.

Ainsi qu'on a pu le voir, notre méthode a consisté à étudier principalement et d'abord le signe d'expression en lui-même; après l'avoir décrit et analysé, nous avons essayé d'en expliquer le sens, et pour cela nous n'avons guère fait que transcrire ce qu'en dit le langage courant des hommes, et rapporter l'interprétation que le sens commun y attache.

Ces expressions ainsi acceptées de tout le genre humain ne sont pas des idées arbitraires, ce sont des idées acquises par des faits. Et d'où seraient-elles venues aux hommes si ce n'était des choses à propos desquelles ils les conçoivent? Comment, surtout, auraient-elles pu être si précises, si fixes, si unanimes? Cela n'a pu arriver que parce que la source en était réellement dans les qualités des choses.

Les choses contiennent donc réellement les idées que nous y percevons.

Ainsi nous pouvons le dire avec toute assurance: l'idée est

au fond de chacun des aspects et de chacun des mouvements de la matière organisée ou brute; c'est l'idée qui en a tracé les lignes et modelé les contours; c'est l'idée, en un mot, qui a pétri l'univers et qui, mêlée à toute sa substance, peut seule le rendre palpable à nos sens, intelligible à notre entendement. Et l'homme n'aurait jamais pu se reconnaître et se comprendre lui-même, si son âme n'avait pu, elle aussi, se rendre palpable et intelligible en pétrissant et en modelant à sa propre image le corps qu'elle anime et qu'elle gouverne.

D'ailleurs l'expression n'est pas seulement dans l'esprit humain : la preuve, c'est que les animaux la ressentent, puisque nous les voyons se réjouir ou s'épouvanter au seul aspect de la figure ou des mouvements de l'homme et des êtres animés ou inanimés, lorsqu'ils sont agréables ou effrayants. Eux-mêmes, par leur figure et par leurs mouvements, ont des expressions que nous pouvons observer tous les jours.

De là est sortie la physionomie, qu'on peut à bon droit considérer comme une fonction de relation de tous les êtres entre eux, et qui, par l'unité des signes dont elle se compose, constitue un art naturel de l'expression, comparable de tout point à l'art conventionnel du langage.

Ceci nous amène enfin à poser la question fondamentale d'où dépend toute la théorie de l'expression : comment, par quel procédé, par quel mécanisme intellectuel, l'expression peut-elle passer de l'objet, où elle est contenue, à notre esprit, qui est préparé pour la recevoir?

Pour résoudre cette question, il n'y a qu'à se reporter aux conditions générales de la connaissance.

Or comment l'esprît humain procède-t-il pour connaître ?

En séparant abstractivement l'idée de l'objet à connaître et en la reportant ensuite sur un objet déjà connu auquel elle convient plus ou moins exactement : nous obtenons ainsi une comparaison qui nous fournit la connaissance cherchée. Telle est la loi de l'entendement.

« Pour peu qu'on ait réfléchi sur l'origine de nos connaissances, dit Buffon dans son *Discours de la nature de l'homme*, il est aisé de s'apercevoir que nous ne pouvons en acquérir que

par la voie de la comparaison ; ce qui est absolument incomparable est entièrement incompréhensible ; Dieu est le seul exemple que nous puissions donner ici, il ne peut être compris, parce qu'il ne peut être comparé ; mais tout ce qui est susceptible de comparaison, tout ce que nous pouvons apercevoir par des faces différentes, tout ce que nous pouvons considérer relativement, peut toujours être du ressort de nos connaissances ; plus nous avons de sujets de comparaison, de côtés différents, de points particuliers sous lesquels nous pouvons envisager notre objet, plus aussi nous avons de moyens de le connaître, et de facilité à réunir les idées sur lesquelles nous devons fonder notre jugement. »

Les notions de l'expression ne nous viennent pas d'une autre source : ce sont des MÉTAPHORES, comme tout le reste de nos idées : on peut donc dire qu'elles ne sont pas moins directes, pas moins certaines, que toutes celles que nous avons pu acquérir sur d'autres objets.

La philosophie, la science, l'art, n'ont pas d'autre instrument de connaissance.

Enfin le langage, qui est par excellence le procédé d'expression des idées, n'est pour ainsi dire qu'un recueil de métaphores où les signes naturels sont remplacés, il est vrai, par des signes conventionnels, mais où la plupart des mots expriment des images, c'est-à-dire des comparaisons.

On le voit : les procédés de la physionomie sont aussi exacts, aussi précis, que ceux de la science, de l'art et du langage, puisqu'ils reposent sur l'analyse directe du mécanisme de la connaissance. Nous espérons donc avoir justifié cette idée, que nous proposions au commencement de ce travail :

A L'HARMONIE ET A LA GÉNÉRALITÉ DES LOIS QUI RÉGISSENT LES FORMES ET LES MOUVEMENTS DANS TOUS LES ÊTRES, CORRESPOND UNE ANALOGIE DE SIGNES ET D'EXPRESSION QUI EST LE LANGAGE UNIVERSEL DE LA NATURE ET QUE J'APPELLE « LA PHYSIONOMIE COMPARÉE. »

FIN.



TABLE DES MATIÈRES

On a désigné dans cette table ce qui se rapporte particulièrement : à l'animal, par A ; au végétal, par V ; aux êtres inorganiques, par E. I.

A

Q

R

S

T

U

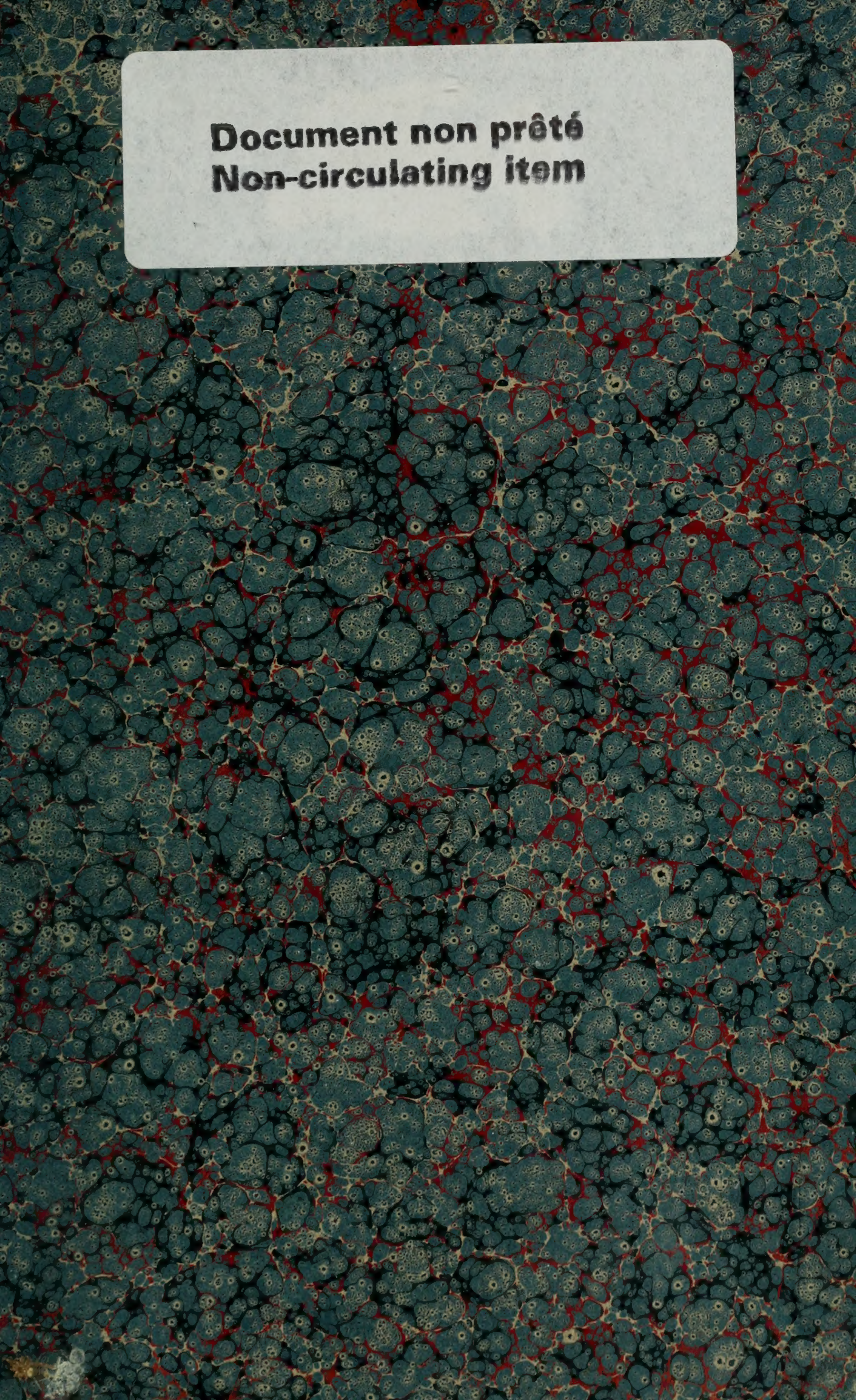
V

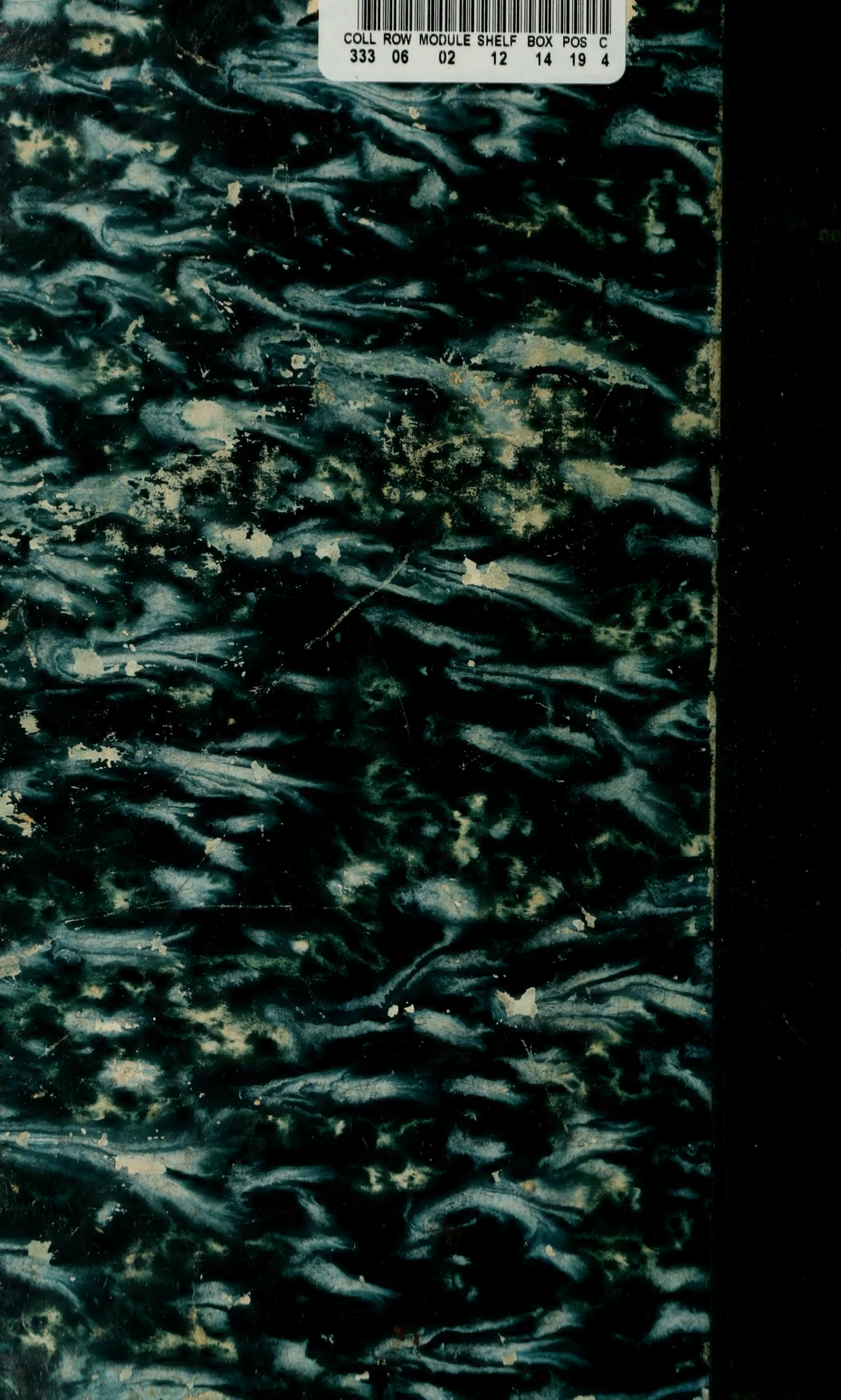
Y

Z

CHATEAUROUX — TYPOGRAPHIE ET STÉRÉOTYPIE A. MAJESTÉ.




Document non prêté
Non-circulating item


COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 06 02 12 14 19 4